Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

der Philosophischen Fakultät I der Universität Basel
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

WALTER VOGT

aus Basel

Buchdruckerei H. Gerber, Schwarzenburg — 1940

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546710_0121

Die Messe in der Schweiz im 17. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

der Philosophischen Fakultät I der Universität Basel
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

WALTER VOGT

aus Basel

Buchdruckerei H. Gerber, Schwarzenburg — 1940

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VORWORT

Die vorliegende Arbeit geht in ihrem Kern auf die Anregung meines ehemaligen Lehrers Prof. Dr. Karl Nef, des im Jahre 1935 verstorbenen Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, zurück. Es war schon lange Prof. Nefs Wunsch gewesen, einer seiner Schüler möchte sich mit der von der schweizerischen Musikforschung bisher wenig beachteten katholischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts beschäftigen und versuchen, Leben und Werk des Luzerner Organisten Johann Benn, eines der Hauptvertreter dieses Zeitabschnitts, im Rahmen einer Dissertation zur Behandlung zu bringen. Dieser Plan ließ sich leider nicht durchführen, da es sich zeigte, daß Benn weder musikalisch noch biographisch für eine Arbeit vom Umfang einer Dissertation genügend Stoff bot. Von Prof. Nef daraufhin ermuntert, das Thema trotzdem nicht fallen zu lassen, sondern die bisherigen Ergebnisse in einer noch andere Komponisten einbeziehenden Arbeit zu verwerten, glaubte ich, mit der Ausdehnung auf den ebenfalls in Luzern wirkenden Berthold Hipp den richtigen Weg gefunden zu haben; allein, auch hier erwies sich das Forschungsergebnis als zu mager, Berührungspunkte zwischen beiden Komponisten ergaben sich keine, und die Behandlung ihrer Werke brachte die Gefahr der thematischen Uneinheitlichkeit mit sich, da beim einen der Schwerpunkt auf der Messe, beim andern aber auf der Motette lag. Noch im Zweifel darüber, ob und auf welche Art die in großem Umfang angelegten Spartierungen von Werken beider Komponisten doch noch zu verwenden seien, sah ich mich infolge des plötzlichen Hinschieds von Prof. Nef der wichtigsten Hilfe beraubt. In Anbetracht der vielen Vorarbeiten schien es mir am ratsamsten, beim Thema der katholischen Kirchenmusik zu bleiben, jedoch unter Verzicht auf die Behandlung einzelner Komponisten und unter Beschränkung auf nur eine Gattung von Kirchenmusik. Die Motette, als in sich selbst zu verschiedenartige und vor

allem quantitativ zu stark vertretene Gattung, kam nicht in Frage; es blieb also nur die Messe übrig, deren Behandlung um so näher lag, als eine größere Zahl von Messen bereits spartiert waren.

Es stand nun allerdings von vornherein fest, daß eine Untersuchung über die schweizerische Messe des 17. Jahrhunderts nur von sehr bedingtem Wert sein würde, und ich bekenne freimütig, daß ich sie nie unternommen hätte, wenn sie mir nicht durch die Verkettung der eben angedeuteten Umstände sozusagen aufgezwungen worden wäre. Es muß hier mit aller Deutlichkeit gesagt werden, daß die schweizerische Kirchenmusik im 17. Jahrhundert auf keiner sehr hohen Stufe stand und daß sich, besonders in der Messe, eine ausgesprochene stilistische Dekadenz bemerkbar macht. Es muß dies um so mehr betont werden, als wir heute, in einer an sich verständlichen Reaktion gegen die frühere Unterschätzung des schweizerischen Kunstschaffens der Vergangenheit, leicht in den Fehler verfallen, gewissen Erzeugnissen einen Wert beizumessen, den sie tatsächlich nicht verdienen. Wir kommen also um die Feststellung nicht herum, daß das 17. Jahrhundert, wenigstens in musikalischer Hinsicht — die Parallele zu Literatur und bildender Kunst mögen andere ziehen — sich als eine Epoche des Verfalls darstellt, die einer wissenschaftlichen Erforschung wenig Anreiz bietet. Das Problematische der ganzen Untersuchung liegt aber nicht nur in dem geringen Wert der Kompositionen an sich, sondern auch in der Lückenhaftigkeit ihrer Ueberlieferung und in der Schwierigkeit einer scharfen Grenzziehung zwischen schweizerischer und ausländischer Messe. Beide Umstände verunmöglichen es, eine «Geschichte der schweizerischen Messe im 17. Jahrhundert» zu schreiben. Die Entwicklungsgeschichte einer bestimmten Musikgattung kann nur dann aufgezeigt werden, wenn die sie vertretenden Werke in einer gewissen Kontinuität überliefert sind; diese Kontinuität fehlt nun aber in der Schweiz. Wir besitzen aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts, die für unsere Untersuchung von besonderm Interesse wäre, nur eine einzige Messe; weitere Publikationen bringen dann erst die 40er und 50er Jahre. Die Hauptmasse des Erhaltenen fällt ins dritte Viertel des 17. Jahrhunderts; aus den beiden letzten Dezennien ist wieder nichts auf uns gekommen, weshalb noch zwei Werke des beginnenden 18. Jahrhunderts in die Arbeit einbezogen wurden. Zudem haben sich die Messen größtenteils nur bruchstückweise erhalten: von insgesamt 52 Wer-

ken liegen nur 16 in ihrer gesamten Stimmenzahl vor, alle übrigen sind fragmentarisch überliefert. Zu diesen für eine historische Betrachtung ungünstigen Voraussetzungen gesellt sich nun noch die Schwierigkeit, das vorhandene Material gegenüber dem Ausland abzugrenzen. Es erweist sich nämlich als unmöglich, von einer schweizerischen Messe zu sprechen, da neben gebürtigen Schweizern auch Süddeutsche, die sich zeitweilig in der Schweiz aufhielten, am Messenschaffen beteiligt sind, und die erhaltenen Werke bald innerhalb, bald außerhalb der Schweiz entstanden bzw. gedruckt wurden. Es läßt sich somit zwischen schweizerischem und süddeutschem Schaffen keine scharfe Grenze ziehen, um so weniger, als die Komponisten größtenteils Klostergeistliche waren und als solche mit ihren ausländischen Ordensbrüdern in stetiger Berührung standen. Ein Titel wie «Die Messe in der Schweiz und angrenzenden Gebieten» oder «Die Messe im Gebiet des Oberrheins» wäre daher dem Sachverhalt vielleicht angemessener gewesen, hätte sich aber, im Hinblick auf den Umfang des verwendeten Materials, doch wohl etwas zu unbescheiden ausgenommen.

Nach dem Gesagten dürfte es klar sein, daß ich in der folgenden Darstellung nicht darauf ausgehen konnte, die einzelnen Messenwerke chronologisch und nach Komponisten gesondert zu behandeln. Die an und für sich wenig interessanten Werke können für die Musikgeschichte nur insofern von Interesse werden, als es gelingt, die stilistisch bedeutsamen Züge hervorzuheben; eine systematische Betrachtungsweise nach stilistischen Gesichtspunkten war daher das Gegebene. Wollten wir die Werke nach ihren Autoren gesondert betrachten, so müßten wir sie auch irgendwie mit deren Leben in Beziehung bringen können; es wäre nötig, über Lehrer und Vorbilder unserer Komponisten unterrichtet zu sein, wir müßten über ihren Wirkungskreis und die ihnen zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel Bescheid wissen. Gerade hierüber schweigen sich aber die Quellen fast gänzlich aus, und gerade das ist es, was die Erforschung des 17. Jahrhunderts zu einer besonders undankbaren Aufgabe macht. Als erschwerender Umstand kam für mich noch hinzu, daß die angestellten Recherchen nicht überall auf das nötige Verständnis stießen; so wurde mir eine persönliche Durchforschung des Stiftsarchivs Luzern verwehrt. Das wenige, was über die kirchenmusikalischen Verhältnisse und ihre Bedeutung für die Pflege der Messe in der Schweiz zu ermitteln war,

habe ich in einem besonderen Kapitel zusammengestellt; es sind lediglich ein paar Einzelheiten, die sich zudem nur zum kleinern Teil quellenmäßig belegen lassen. Auch über das Leben der Komponisten sind wir nur lückenhaft unterrichtet; meine Nachforschungen haben auch hier nichts wesentlich Neues zutage gefördert, vermögen aber immerhin unser bisheriges Wissen zu ergänzen bzw. richtigzustellen.

Zum Schlusse möchte ich nicht versäumen, allen denen, die mich bei meiner Arbeit mit Rat und Tat unterstützt haben, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Er gebührt in erster Linie Herrn Prof. Dr. Jacques Handschin, dem ich viele wertvolle Hinweise und die Beseitigung mancher Hindernisse zu verdanken habe. In Luzern bemühten sich in freundlicher Weise um meine Angelegenheit Herr Oberbibliothekar Dr. M. Schnellmann, Herr Staatsarchivar Dr. P. X. Weber und Herr Prof. Friedrich Frei, auf dessen gütige Veranlassung mir Auszüge aus den Protokollen des Stiftsarchivs zugestellt wurden. Großen Dank schulde ich schließlich noch Herrn Dr. Edm. Müller-Dolder in Beromünster für seine tatkräftige Unterstützung, ferner ebendort den Herren Jos. Wallimann-Huber und Chorherr Anton Dormann für viele persönliche Mitteilungen.

I.
DIE MESSE IN ITALIEN UND DEUTSCHLAND IM 17. JAHRHUNDERT

Bevor wir an das schweizerische Messenschaffen herantreten, müssen wir uns die Grundzüge der Messenentwicklung außerhalb der Schweiz klarmachen. Dadurch werden wir den nötigen Rahmen gewinnen, der allein einer Betrachtung der schweizerischen Messe Wert verleihen kann.

Die musikhistorische Forschung hat sich bisher noch verhältnismäßig wenig mit der Messe des 17. Jahrhunderts befaßt. Ein Grund dafür ist sicher in der veränderten Stellung zu suchen, welche die Messe seit etwa 1600 innerhalb der Kirchenmusik einnimmt. War sie nämlich vor diesem Zeitraum die musikalische Gattung gewesen, in der — neben der Motette — die lebendigen musikalischen Kräfte jeder Epoche unmittelbar zum Ausdruck kamen, so tritt sie mit dem Anbruch der musikalischen Neuzeit mehr und mehr in den Hintergrund des Interesses. Die Barockzeit mit ihrem Verlangen nach subjektivem Gefühlsausdruck sieht in ihr kein geeignetes Objekt künstlerischer Gestaltung mehr. Die Unveränderlichkeit des Textes wird als Zwang empfunden, und der objektive Textgehalt steht dem Ausdrucksdrang der Komponisten im Wege. Viel stärker fühlen sie sich zur Motette gezogen, die in ihrer textlichen Vielgestaltigkeit eine individuellere Tonsprache zuläßt und eine Verwendung neuer Stilmittel begünstigt. Dies will nun nicht heißen, daß die Messenproduktion, rein quantitativ betrachtet, zurückginge, und es ist sogar wahrscheinlich, daß die Erforschung der italienischen Messe des 17. Jahrhunderts eine weit größere Zahl von Werken zutage fördern wird, als wir uns heute vorzustellen vermögen. Die katholische Kirche benötigte ja immer kunstvolle Messenkompositionen, und die Menge der aus dem 17. Jahrhundert auf uns gekommenen Messensammlungen ist beträchtlich [1]. Aber die neuen Schöpfungen entspringen nicht mehr so sehr dem Bedürfnis nach künstlerischer Gestaltung als der Notwendigkeit, den Messengottesdienst mit brauchbaren Kompositionen zu versorgen. Die Messe verliert daher mehr und mehr an innerer Bedeutung und vermag sich nicht über ein ge-

wisses Gleichmaß des Ausdrucks zu erheben. Die stilistischen Neuerungen finden nur zögernd bei ihr Einlaß, an Ueberliefertem wird länger festgehalten als in andern Gattungen: wir können einen gewissen Traditionalismus geradezu als Charakteristikum der Messe des 17. Jahrhunderts bezeichnen.

Der neue, um 1600 aufblühende Stil ist durch drei Faktoren wesentlich bestimmt: Monodie, Konzertieren und homophone, auf Dur und Moll basierende Setzweise. Die Monodie, auf dem Boden der weltlichen Musik erwachsen, fand bald auch in der Kirchenmusik Eingang, und zwar in der Motette. Bereits 1602 erschienen Viadanas «Cento Concerti ecclesiastici», die neben 2- bis 4stimmigen Stücken auch schon 1stimmige enthielten. Sie sind zwar in ihrem Ausdrucksgehalt noch ganz der vielstimmigen Motette des 16. Jahrhunderts verpflichtet, machen aber doch prinzipiell schon Gebrauch von der großen Neuerung der Florentiner Hellenisten: der Monodie. In der Folgezeit mehren sich die einstimmigen kirchlichen Tonstücke sehr rasch; sie werden, meist zusammen mit mehrstimmigen von kleiner Stimmenzahl, unter den verschiedensten Titeln, wie «Concerti», «Motetti», «Arie», «Sacrae cantiones» u. a. veröffentlicht und finden ihre frühesten Vertreter in Italien in Ottavio Durante (1608), Agostino Agazzari (Veröffentlichungen seit 1603), Claudio Saracini, Alessandro Grandi (1620), Marco da Gagliano (1622), Tarquinio Merula (seit 1623) u. a.[2] Auch nach Deutschland wurde der monodische Stil früh verpflanzt, doch sind wir, was speziell die katholische Kirchenmusik betrifft, bisher noch wenig orientiert.

Das monodische Stilprinzip ist nicht zu trennen von der zweiten wichtigen Neuerung, dem Konzertieren. Dieses war schon von Haus aus in der Kirchenmusik beheimatet gewesen: es wurde erstmals verwendet in Giovanni und Andrea Gabrielis «Concerti», einer Sammlung geistlicher und weltlicher Tonstücke zu 6 bis 16 Stimmen. Das Wesentliche dabei ist die Gegenüberstellung verschiedener, vokaler und instrumentaler Klanggruppen; ein wichtiger Bestimmungsfaktor liegt vor allem in der selbständigen Mitwirkung von Instrumenten. Nach dem Aufkommen der generalbaßbegleiteten Monodie um 1600 wird der Konzert-Begriff noch erweitert: als «Concerti» werden jetzt auch einstimmige, begleitete Sologesänge bezeichnet. Monodie und Konzertieren sind aufs engste miteinander verknüpft, aber prinzipiell ist die Bezeichnung «Concerto» an keine bestimmte Besetzung gebunden. Wesentlich ist aber seit 1600 die Fundamentierung durch den Generalbaß, und damit im Zusammenhang steht denn die dritte der obengenannten Neuerungen: die Homophonie. Die vertikale Setzweise war in größerem Umfange vor allem in der venezianischen Mehrchörigkeit des 16. Jahrhunderts zur Anwendung gekommen. Hier wurde nicht mehr Linie gegen Linie, sondern Fläche gegen Fläche gestellt, die kontrapunktische Stimmführung mußte daher zugun-

sten der akkordisch-homophonen aufgegeben werden. Die venezianische Mehrchörigkeit mit ihrer Vorliebe für Massen- und Farbenwirkung darf als Vorläuferin des konzertierenden Stilprinzips angesehen werden. Sie fand in Venedig in Adrian Willaert, Cyprian de Rore, Claudio Merulo und den beiden Gabrieli ihre Hauptvertreter und in Deutschland in Meistern wie Jacobus Gallus, Hans Leo Haßler u. a. bedeutende Fortsetzer. In den mehrchörigen Werken all dieser Komponisten herrscht die homophone Stimmführung vor. Sie blieb fortan ein integrierender Bestandteil jeder mehrchörigen, mit verschiedenen (vokalen und instrumentalen, solistischen und ripienistischen) Klanggruppen arbeitenden Musik; der Entfaltung der generalbaßbegleiteten Monodie hatte sie den Boden vorbereitet; die Vorherrschaft des modernen Dur und Moll war durch sie begünstigt worden.

All diese Neuerungen fanden verhältnismäßig leicht Eingang in der Motette, die sich unter ihrem Einfluß im Verlaufe des 17. Jahrhunderts zu einer ganz neuen Gattung, der Kirchenkantate, entwickelte. Wie verhält sich nun die Messe gegenüber den grundlegenden Stilwandlungen?

Wie schon oben betont wurde, macht sich in der Messe ein starkes Festhalten an überkommenen Stilelementen bemerkbar. Das Neue findet nur teilweise und allmählich Aufnahme. Zunächst ist einmal klar, daß die Messe mit ihrem überindividuellen, objektiven Textgehalt keinen geeigneten Boden für die Entfaltung des Sologesanges bilden konnte. Ihr textlicher Charakter, aber auch ihre gregorianischen Antezedentien prädestinierten sie von jeher zur Chorkomposition, und Chorwerk ist sie im Grunde auch immer geblieben, mochten auch zu gewissen Zeiten gewisse Einzelabschnitte für solistische Besetzung bevorzugt werden. Aus demselben Grunde konnte auch die rezitativische Behandlung der Singstimmen nie in dem Maße Platz greifen, wie in der Motette. Der «stile espressivo» oder «concitato», der vom Musikdrama allmählich in alle Musikgattungen eindrang, mußte vor der Messe haltmachen. Ueber einen mittleren Ausdrucksgrad wird im allgemeinen nicht hinausgegangen; gegenüber dramatischen Steigerungsmitteln, wie Chromatik, ungewöhnliche Intervalle und dgl. üben die Komponisten größte Zurückhaltung. Alle Ausschreitungen nach der ausdruckshaften Seite hin werden vermieden, und es darf zum Lobe der Messe des 17. Jahrhunderts gesagt werden, daß sie im Prinzip von den Einflüssen der Oper verschont geblieben ist. Erst zu Ende des Jahrhunderts, mit dem Aufblühen der neapolitanischen Schule, wird dies anders und beginnt eine allmähliche Durchdringung der Messe mit opernhaften Stilelementen.

Betrachten wir nun etwas näher, wie in den fürs Messenschaffen maßgebenden Ländern — Italien und Süddeutschland — die stilistischen Neuerungen zum Durchbruch gelangen.

In Italien[3] finden wir zu Beginn des 17. Jahrhunderts zwei Messetypen: den altklassischen der römischen Schule, vertreten durch Namen wie Nanino, Felice und Giov. Francesco Anerio, Suriano, Giovanelli u. a., und den fortschrittlichen, venezianischen. Den ersteren können wir für unsere Untersuchung außer Betracht lassen, da er, am A cappella-Stil des 16. Jahrhunderts festhaltend, für die weitere Entwicklung keine Bedeutung hat. Anders dagegen der venezianische Typus. An ihm läßt sich auf sehr instruktive Weise verfolgen, wie die stilistischen Neuerungen des 17. Jahrhunderts in der Messe allmählich Platz greifen. Den Ausgangspunkt bilden Werke, in denen das Prinzip der Mehrchörigkeit noch im alten, «renaissancehaften» Sinn der Gleichberechtigung aller beteiligten Chöre zur Geltung kommt. Die einzelnen Chöre, die bei wichtigen Cäsuren oder an Satzabschlüssen zusammen, sonst aber wechselweise erklingen, sind stets so miteinander verknüpft, daß das Bild eines kompakten, vier- oder mehrstimmigen polyphonen Satzes entsteht. Diese Messen unterscheiden sich also hinsichtlich ihrer Kompositionstechnik nicht wesentlich von ihren Vorgängern im 16. Jahrhundert; sie bauen sich fast ausnahmslos auf dem alten Parodieverfahren auf und bedürfen einer Generalbaß-Stützung noch nicht, wenn sie auch gelegentlich einen Basso continuo ad libitum vorsehen. Wir finden solche Messen bis in die 20er Jahre in reicher Zahl, so bei Gregorio Zucchino (1602), Jakob Regnart (1602/03), Antonio Mortario (1606), Giulio Belli (1607/08), Gasparo Villani (1611), Alberghetto (1649) und bei Ludovico Balbi sogar noch 1665.

Schon im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts macht sich nun bei einzelnen Komponisten das Bestreben geltend, das zwischen den Chören herrschende Gleichgewicht zugunsten eines Chores zu verschieben und diesen durch kontrastierende Setzweise oder geringere Stimmenzahl von den übrigen abzuheben. So finden sich in zwei doppelchörigen Messen Giovanni Giacomo Gastoldis aus dem Jahre 1607 im Christe und im Crucifixus regelmäßig Stellen, die nur von einem Chor und unter Verminderung der Stimmenzahl gesungen werden; diese Einzelchöre sind im durchimitierenden Motettenstil gehalten, während bei vollstimmiger Besetzung homophone Setzweise vorherrscht. Ferner wird in der einen dieser beiden Messen der Vers «Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis» des Gloria von einem (gegenüber dem Tutti melodisch allerdings noch nicht scharf abgehobenen) Tenor-Solo im Wechsel mit 8stimmigen Chor-Zwischenrufen vorgetragen. Damit kommt also innerhalb der mehrchörigen Messe zum erstenmal ein wesentlicher Bestimmungsfaktor des konzertierenden Stilprinzips, nämlich die Gegenüberstellung von Solo und Tutti, zum Durchbruch. Als weitere Konsequenz ergibt sich dann die stellenweise Subordination eines Chores unter den andern, also die Scheidung von Solo und Ripieni. Sie findet sich in gewissen Versen des Gloria,

in denen der Textvortrag des einen Chores vom andern meist für die zweite Vershälfte rein klanglich verstärkt wird. Die Gleichberechtigung beider Klanggruppen bleibt aber noch gewahrt insofern, als beide Chöre abwechselnd mit dieser ripienmäßigen Funktion betraut werden können. Auch bei Pietro Lappi (1608), der schon Soli einzelner Stimmen und Stimmgruppen einführt (der Text zu den Solostellen wird gesperrt!) sind Soli und Ripieni noch gleichmäßig auf beide Chöre verteilt. Das gleiche gilt für viele andere mehrchörige Messen aus dem 1. Drittel des 17. Jahrhunderts. Erst gegen 1630 beginnen die Komponisten allgemein zwischen Solo- und Ripienochor zu scheiden, was dann meist schon in Titelzusätzen wie «Concertato il primo Coro» zum Ausdruck kommt (z. B. bei Orindio Bertolini 1633). In der Regel lauten von jetzt an die Besetzungsangaben nicht mehr «à 8, à 16» usw., sondern «à 5 con Ripieni» usw. Wo aber noch von «primo» und «secondo coro» die Rede ist, stellt es sich bei näherem Zusehen meist heraus, daß der 2. Chor nur klangverstärkende, ripienistische Funktion hat.

Mit der eben dargelegten Umwandlung der mehrere Chöre koordinierenden venezianischen Messe in die subordinierende Missa concertata ist natürlich nur eine der verschiedenen Entwicklungslinien aufgezeigt, die zur konzertierenden Messe hinführen. Zum Konzertieren gehört ja nicht nur die Gegenüberstellung verschiedener, miteinander kontrastierender Klanggruppen; ein ebenso wichtiges Moment liegt in der Monodie und in der Herbeiziehung von Instrumenten [4]. Beide Stilfaktoren machen sich in der Messe schon im frühen 17. Jahrhundert geltend. Die Monodie hatte zwar, wie bereits einleitend bemerkt wurde, keine besonderen Aussichten, in der Messe heimisch zu werden, und reine Solomessen, wie die berühmte «Missa dominicalis» [5] für Tenor- oder Sopransolo und Basso continuo, die Viadana 1607 im 2. Buch seiner «Concerti ecclesiastici» veröffentlichte, stellen denn auch ganz vereinzelte Erscheinungen einer stilistisch gern experimentierenden Uebergangszeit dar [6]. Es ist weniger das Prinzip der reinen Monodie (im Sinne des eigentlichen Sologesangs) als die Vorliebe für geringstimmige Besetzung [7], die in der Messe des beginnenden 17. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt und in einem frühen Sammelwerk, der «Corolla musica Missarum 37» vom Jahre 1628, bereits ihren deutlich greifbaren Niederschlag gefunden hat. Für dieses Messensammelwerk [8] — übrigens einer der wichtigsten Quellen für die Entstehungsgeschichte der Missa concertata — ist zweierlei charakteristisch: einmal die konsequente Beigabe des Generalbasses an alle Messen, auch wenn es sich um Werke im A cappella-Stil, z. B. von Haßler oder Lasso, handelt, dann das Vorkommen einer größeren Zahl von 3stimmigen und je einer 2- und 1stimmigen [9] Messe und das gänzliche Fehlen mehr als 5stimmiger Messen. Die Bezeichnung «Missa concertata» findet sich zwar nur

bei einem einzigen Komponisten [10], und das alte Parodieverfahren ist in den meisten Fällen beibehalten; dessen ungeachtet machen sich aber bei den (in der Sammlung zahlenmäßig stärker vertretenen) jüngeren Komponisten [11] Ansätze zum Konzertieren unverkennbar bemerkbar. Abgesehen von der Reduktion der Stimmenzahl für ganze Messen zeigt sich auch bei den 4- und 5stimmigen Messen die Tendenz, das «traditionelle chorische Satzgefüge aus seiner Kompaktheit aufzulockern und zu lösen» (Sander a. a. O.) und es mit geringstimmigen Episoden zu durchsetzen, also dasselbe Streben, wie wir es auch bei der mehrchörigen venezianischen Messe beobachteten. Je stärker sich nun das Element der Geringstimmigkeit, des Musizierens in Stimmgruppen, bemerkbar macht, desto unentbehrlicher wird der begleitende Orgelbaß als akkordfüllendes Instrument, desto spürbarer tritt also auch das im Wesen des Konzertierens liegende instrumentale Element hervor. Zunächst ist es der Generalbaß, der sich von seiner anfänglichen Rolle eines bloßen «basso seguente» befreit und obligaten Charakter erhält; dann werden auch andere Instrumente zur Mitwirkung herangezogen. Als Bindeglieder bemerkenswert sind Messen, die von Melodieinstrumenten zwar noch keinen Gebrauch machen, aber den Orgelbaß durch ostinatohafte Führung vom Vokalkörper bereits weitgehend differenzieren. Solche Orgelostinato-Messen weist Sander für die 30er bis 50er Jahre nach bei Lorenzo Agnelli, Tarquinio Merula, Gasparo Casati, Andrea Mattioli u. a.

Die Verwendung von Melodieinstrumenten geschieht in der Frühzeit nur akzessorisch; die Instrumente dienen nur der Klangverstärkung und werden oft nicht näher bezeichnet. Die alte Praxis des 16. Jahrhunderts, Gesangskompositionen auch von Instrumenten mitspielen zu lassen, wird also zunächst noch weitergeführt. Unter den 34 instrumentalbegleiteten italienischen Messen, die H. A. Sander untersucht hat, wird für nicht weniger als 22 die Mitwirkung der Instrumente durch Ausdrücke wie «se piace», «ad libitum», freigestellt. Unter den übrigen sind es meist nur die Sopraninstrumente (Violinen, Zinken), die sich vom Vokalkörper ablösen und ihre eigenen Wege gehen. Die eigentliche Emanzipation des Instrumental- vom Vokalkörper in der Kirchenmusik bleibt erst dem späten 17. Jahrhundert, vornehmlich aber der neapolitanischen Schule vorbehalten. Selbständigkeit erlangen die Instrumente am frühesten in Vor- und Nachspielen (Sinfonien, Sonaten), die zwischen die Messensätze bzw. Verse eingeschoben werden und die in der italienischen Messe sehr bald einen breiten Platz einnehmen. Die Vorliebe für solche Instrumentalsätze mag mit dem allgemeinen Aufschwung, den die Instrumentalmusik in diesem Saeculum in Italien nimmt, zusammenhängen und auch in gewissen weltlichen Gattungen, wie Kantate und Oper, ihre Vorbilder haben; daneben darf aber auch der Zusammenhang mit der Gepflogenheit des 16. Jahrhunderts, gewisse Messenverse rein instru-

mental (von der Orgel) ausführen zu lassen, nicht übersehen werden [12]. Wie stark diese Praxis im 17. Jahrhundert noch nachwirkte, zeigt eine Messe Ignazio Donatis aus dem Jahre 1623, in der an Stelle einer hinter das Crucifixus einzuschiebenden Symphonie das «Et resurrexit» von den Instrumenten (3 Violinen und 3 Posaunen) allein ausgeführt und hierauf mit dem Textvortrag weitergefahren werden kann. Auch in wechselweise figural und choral vorgetragenen Messen Ludovico da Viadanas konnten die Choralpartien von der Orgel übernommen werden [13].

Aus den angeführten Beispielen mag ersichtlich werden, wie stark die Messe des früheren 17. Jahrhunderts noch in der alten Tradition wurzelt. Der Zusammenhang mit dem Ueberkommenen bleibt noch lange bestehen, das Neue erwächst nicht immer organisch aus dem Alten, sondern wird ihm oft künstlich aufgepfropft. Sehr interessant ist in dieser Beziehung eine Messe aus dem geistlichen Hauptwerk «Selva morale» (1641) des großen Monteverdi. Sie ist im 4stimmigen A cappella-Stil geschrieben, enthält aber einige konzertierende, von Instrumenten begleitete Einlagen, die als «Ersatzteile» für die ursprüngliche Fassung herangezogen werden können, nämlich: ein «Crucifixus a 4 concertato» mit Begleitung von 4 Viole da braccio oder 4 Posaunen bzw. Violen und Posaunen; ein «Et resurrexit a 2 concertato» mit Begleitung zweier Violinen; ein «Et iterum a 3 concertato» mit der gleichen Begleitung wie beim Crucifixus. Die Instrumente können auch wegbleiben, außer den 2 Violinen beim «Et resurrexit», die schon obligaten Charakter haben. Die Ersatzteile heben sich nicht nur durch ihre konzertante Haltung vom übrigen ab, sondern auch durch ihre viel stärkere musikalische Ausdruckskraft, die besonders im Crucifixus mit seinem beharrlich durchgeführten, chromatisch absteigenden Quartmotiv zum Durchbruch gelangt.

Ein interessantes Werk der Uebergangszeit ist auch die 48stimmige, für die Einweihung des Salzburger Doms (1628) komponierte Festmesse Orazio Benevolis [14]. Benevoli gehört einer besonderen Richtung der römischen Schule an, die, angeregt durch Venedig, die Vielchörigkeit weiter ausbaute und zu einem ausgesprochenen «Kolossalstil» steigerte [15]. Im Gegensatz zur alten Polychorie sind es aber schon die Elemente der modernen, konzertierenden Kirchenmusik, die hier mit formbildend werden [16]. Die acht Chöre der Festmesse werden in zwei Gruppen aufgeteilt, die, auf zwei oder mehr getrennten Emporen aufgestellt, zueinander in ein antiphonisches Verhältnis treten. Das Neue kommt nun darin zum Ausdruck, daß jede Gruppe außer Vokalchören auch Instrumentalchöre enthält, und daß jeder einzelne dieser Chöre wieder solistisch oder ripienistisch besetzt sein kann. Bei Ripienobesetzung laufen die Instrumente im wesentlichen mit den Singstimmen parallel, volles Orchester ist bei solchen Stellen die Regel. Bei Solostellen dagegen werden die Instrumente meist selbständig geführt;

zu einer Solo-Gesangsstimme tritt ein polyphoner Instrumentalchor, oder Vokal- und Instrumentalchöre wechseln miteinander ab, oder einzelne Instrumentalstimmen ergänzen einen nicht vollstimmigen Solochor. Beide Chorgruppen werden durch den Generalbaß gestützt, zu dessen Ausführung außer der Orgel auch noch andere, nicht in der Partitur verzeichnete Akkordinstrumente (Theorben, Lauten) Verwendung finden. Hinsichtlich ihres melodischen Charakters sind Solo und Tutti bzw. Instrumental- und Vokalchöre noch wenig voneinander geschieden; auch ist die Thematik sehr kurzatmig, indem bei jeder neuen Textphrase ein neues Motiv zur Verwendung kommt. Das ganze Werk wird beherrscht vom Wechsel der verschiedenen Klanggruppen; hierin liegt vor allem das konzertierende Moment der Messe, während der Kontrast zwischen Solo und Tutti noch nicht so scharf herausgearbeitet ist.

Mit dem vorrückenden 17. Jahrhundert tritt dann die Scheidung zwischen Solo und Tutti immer mehr in den Vordergrund. Es bildet sich ein gewisser Normaltypus mit 3- bis 5stimmigem Solochor, 4stimmigem, meist bloß klangverstärkendem Ripienochor und einem, bis auf 2 Violinen, ebenfalls nur klangverstärkenden Instrumentalchor heraus; letzterer beschränkt sich oft überhaupt nur auf die beiden Violinen. Ein Unterschied zwischen vokaler und intrumentaler Melodik ist noch kaum festzustellen; dagegen heben sich die Solopartien durch stärkere Melismatik und imitierende Stimmführung von den meist homophon-rezitierten Tutti ab. Vertreter dieses «durchschnittlichen» Typus der konzertierenden Messe in Italien sind u. a. Fontei da Orciano (1647), Orazio Tarditi (1648 und 1651), Antonio Rigatti (1648), Giov. Batt. Chinelli (1648), Paolo Zasa (1651), Francesco Cavalli (1656), Carlo Grossi (1657), Maurizio Cazzati (1660).

Besondere Eigentümlichkeiten treten, nach H. A. Sander, in der formalen und textlichen Behandlung mancher italienischer Messen zutage. In formaler Hinsicht fällt vor allem die starke Tendenz nach «Bindung und Konzentration des musikalischen Geschehens» auf. Sie äußert sich einmal in der Vorliebe für rondo- und refrainartige Bildungen, in Ansätzen zur Da capo-Form, in ostinatohaften Baßführungen[17] u. dgl., dann aber auch in der motivischen Verknüpfung der einzelnen Sätze oder Satzteile. Häufig zieht sich ein und dasselbe Motiv in verschiedenen Stimmen durch alle Sätze, so z. B. bei Lorenzo Agnelli (1637) ein charakteristisches Quartmotiv, mit dem im Baß eine Art Ostinato parallel läuft; oft sind auch die Anfänge mehrerer Sätze identisch, oder ganze Satzteile, wie z. B. Osanna und Dona nobis pacem, stimmen miteinander überein (beides z. B. bei Tarquinio Merula 1652). Häufig tritt auch in den Ecksätzen ein bestimmtes Motiv als «Kopfmotiv» auf, das dann in den übrigen Sätzen wieder an andern Stellen vorkommt. So leitet z. B. die Messe «Gloria tua» von

Adriano Banchieri (1628) ihren Namen von einem auf die Worte «gloria tua» im Pleni des Sanctus gebrachten, absteigenden Quartmotiv her, das für die Ecksätze der Messe das Kopfmotiv bildet, im Gloria und Credo — die ihr eigenes Kopfmotiv haben — aber erst im weiteren Verlauf auftritt. Identitäten weisen auch oft die beiden Kyrie, die Amen des Gloria und Credo, schließlich sogar Sanctus und Agnus in ihrer Gesamtheit auf.

Hinsichtlich ihrer textlichen Behandlung zeigen viele Messen einen «Satzablauf fallender Tendenz», d. h. Gloria und Credo gleichen sich in ihrer Ausdehnung dem Kyrie an, während die Sätze nach dem Credo mehr und mehr einschrumpfen oder sogar ganz wegfallen. Nicht selten beginnt der Schrumpfungsprozeß sogar schon beim Gloria; das Kyrie nimmt dann eine ausgesprochen dominierende Stellung ein, indem sich auch das thematische Material der Messe bereits weitgehend in ihm erschöpft, wie z. B. bei Giacomo Medici (1665), wo Gloria und Credo zum großen Teil wörtliche Wiederholungen, zum mindesten aber Varianten des Kyrie- und Christestoffes darstellen. Am meisten in Mitleidenschaft gezogen werden aber Sanctus und Agnus. Dies hat seinen Grund darin, daß es immer mehr Brauch wird, die Meßliturgie durch Instrumentalsätze (Sonaten, Sinfonien) zu unterbrechen [18]; da diese besonders gegen den Schluß der Messe gespielt werden, bleibt für Sanctus und Agnus meist nur noch wenig Zeit. So entschuldigt sich Ignazio Donati (1623) wegen der Kürze seiner Sanctus und Agnus, welche «alla Veneziana» gehalten seien, damit, daß er schnell habe zu Ende kommen wollen, um für ein Concert vor der Wandlung oder eine Sinfonie zur Communio Zeit zu finden. Andere Komponisten gingen dann so weit, die beiden Sätze überhaupt wegzulassen.

Die in der Sammlung der Breslauer Stadtbibliothek enthaltenen, von H. A. Sander eingehend untersuchten italienischen Messen gehören sämtlich den beiden ersten Dritteln des 17. Jahrhunderts an; aus späterer Zeit lag leider kein Material vor, so daß wir bis jetzt nicht wissen, wie die weitere Entwicklung und insbesondere der Uebergang zum neapolitanischen Stil sich vollzieht. Das Bild, das wir uns von der italienischen Messe des 17. Jahrhunderts bis heute zu machen vermögen, ist ja überhaupt noch sehr lückenhaft, und die obigen Ausführungen können denn auch nicht viel mehr als andeutenden Charakter haben. Etwas besser steht es mit unserer Kenntnis der deutschen Messe, der wir uns nun zuwenden wollen.

In Süddeutschland [19] treten zu Beginn des Jahrhunderts, wie in Italien, zwei Stilrichtungen hervor: eine traditionalistische und eine moderne. Die erstere nimmt in Deutschland ungefähr dieselbe Stellung ein wie die am herkömmlichen Stil festhaltende Richtung in Rom. Die ihr angehörenden Tonsetzer schreiben noch den obligaten Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts; ihr rein hori-

zontal orientierter Tonsatz steht auf dem Boden der Kirchentonarten, auch wenn ihm bisweilen ein Generalbaß ad lib. beigegeben ist. Die Messen der Traditionalisten sind, wie in Italien, noch nach einem Modell gearbeitet; wir werden allerdings sehen, daß sich dieses Verfahren auch in der konzertierenden Messe in Deutschland noch lange erhalten hat. Ein Vertreter dieses konservativen Stils ist Steffano Bernardi, ein Italiener, der aber lange Zeit (1628 bis ca. 1638) in Salzburg als Domkapellmeister tätig war und dort wahrscheinlich Benevolis oben genannte 53stimmige Festmesse zur Aufführung brachte [20]. Auch das spätere 17. Jahrhundert weist noch A cappella-Messen auf. Häufig sind es dieselben Komponisten, die im alten und im neuen Stil schreiben; zur Kennzeichnung der A cappella-Messen verwenden sie dann auf ihren Werktiteln gern Ausdrücke wie «Missa in contrapuncto», «contrapuntinzata obligata», «A Capella» u. a. Die in Salzburg wirkenden Italiener Ghizzolo und Ignazio Donati stellen 1625 bzw. 1622 in ein und demselben Sammlungstitel Messen mit dem ausdrücklichen Hinweis «parte a capella, parte da concerto» einander gegenüber [21]. Als späte Vertreter reiner A cappella-Messen sind auch einige Komponisten des protestantischen Nordens anzuführen, so Johann Rudolf Ahle mit einer 6stimmigen Messe aus dem Jahre 1668, und Johann Theile, der «Vater der deutschen Kontrapunktisten», mit 20 4- und 5stimmigen Messen im Palestrina-Stil aus dem Jahre 1673. Eine erneute Pflege findet die obligate Stilrichtung um die Jahrhundertwende in Johann Joseph Fux, dem «österreichischen Palestrina des 18. Jahrhunderts» [22], dessen Vokalmessen ganz den Kirchentonarten und der Kontrapunktlehre des 16. Jahrhunderts verpflichtet sind, während sich in seinen Instrumentalmessen bereits der moderne Geist der Neapolitaner bemerkbar macht [23].

Wenden wir uns nun dem für unsere Untersuchung wichtigeren fortschrittlichen Schaffen in Süddeutschland zu. Hier ist für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Mischung verschiedener, älterer und neuerer Stilelemente charakteristisch, die teils in ein und demselben Werk, teils in zeitlich auseinanderliegenden Werken desselben Komponisten zum Ausdruck kommt. Drei typische Vertreter dieses «stile misto», wie ihn das 17. Jahrhundert selbst bezeichnete, sind Johann Stadlmayr [24], Christoph Strauß [25] und Giovanni Valentini. Die beiden letzteren wirkten nacheinander als Kapellmeister an der Wiener Hofkapelle, ersterer war zuerst am Fürsterzbischöflichen Hofe zu Salzburg, dann als Kapellmeister des Erzherzogs Maximilian in Innsbruck angestellt. Alle drei verbinden herkömmliche mit fortschrittlichen Zügen. Das Auffallendste ist, daß auch in den konzertierenden Messen meist am alten Parodieverfahren festgehalten wird, worauf oft besondere Titel hinweisen; bisweilen ergibt eine nähere Untersuchung unbetitelter Messen, daß auch ihnen ein bestimmter Modellkomplex zugrunde liegt. Es ist klar, daß die Parodietechnik auf dem Boden des vor-

wiegend homophonen, konzertierenden Satzes fremd wirken muß, da eine Möglichkeit kontrapunktischer Verarbeitung nicht besteht und die Modellkomplexe daher nur in dem neuen Text angepaßten rhythmischen Varianten zitiert werden können.

Besonders gut lassen sich die Doppelbestrebungen des frühen 17. Jahrhunderts bei Johann Stadlmayr verfolgen. Das Messenschaffen des schon 1560 Geborenen zerfällt deutlich in zwei Stilperioden. Die erste (ca. 1600—1620) zeigt ihn als Vertreter des venezianischen Prinzipes der Mehrchörigkeit. Von den 1- bis 3-chörigen Messen sind die 1chörigen ganz a capella; auch bei den übrigen kann der Generalbaß nach eigener Angabe Stadlmayrs nötigenfalls wegbleiben. Die Chöre treten häufig in ein antiphonisches Verhältnis und lösen sich dann in ziemlich raschem Wechsel ab. Tutti aller drei Chöre werden regelmäßig am Schluß von Sätzen und Satzteilen oder innerhalb von solchen zur Kontrastwirkung verwendet. Immer nur 1chörig vorgetragen werden Crucifixus und Benedictus, bisweilen auch das Christe. Ansätze zu konzertanter Behandlung (Soloeinsätze, Terzengänge) finden sich nur in einer einzigen der 3chörigen Messen. In bezug auf die Tonalität halten sich Kirchentonarten und Dur und Moll ungefähr das Gleichgewicht; in der Setzweise überwiegen homophone Abschnitte die polyphonen bereits sehr stark.

Die zweite Stilperiode Stadlmayrs setzt ungefähr mit 1630 ein und läßt deutlich den Einfluß der fortschrittlichen italienischen Richtung erkennen. Die Messen sind 2- bis 3chörig; in den (stärker vertretenen) 3chörigen tritt zu Solo- und Ripienochor noch ein Instrumentalchor. Alle Messen, auch die rein vokalen und die Missae breves, werden als «Missae concertatae» bezeichnet: das wesentliche Merkmal ist die Vorzugsstellung, welche der eine, solistisch besetzte Vokalchor inne hat. Als zweiter Bestimmungsfaktor kommt dann die Mitwirkung von Instrumenten hinzu.

Die beiden Vokalchöre der 2chörigen Messen treten häufig in ein antiphonisches Verhältnis; in den 3chörigen hat der Ripienochor oft nur klangverstärkende Funktion. Auch in den 2chörigen Messen werden bei völlig homophonen Partien die korrespondierenden Stimmen oft unisono mit einigen kleinen Abweichungen geführt.

Die Behandlung der Instrumente (Zinken, Posaunen, Violinen, Violen) ist sehr uneinheitlich. In manchen Messen verstärken sie bloß den Ripienochor, nur die 1. und 2. Violine ist selbständig geführt. Die instrumentale Ausführung des Ripienochors wird dann nicht selten freigestellt. Auch wo der zum Ripienochor tretende Instrumentalchor selbständig behandelt ist, wird ersterer oft noch durch Instrumente verstärkt, was durch den Vermerk «cantate e sonate» in den einzelnen Stimmen angezeigt wird. In den dreichörigen Messen kommt volles Orchester fast nur an Tuttistellen zur Verwendung; sonst macht Stadlmayr gern von

einer Teilung des Orchesters Gebrauch, indem Zinken und Violinen zum Solochor treten, während die Instrumente der tieferen Lagen die korrespondierenden Stimmen des Ripienochors verstärken. Am häufigsten trennen sich die Violinen vom übrigen Orchester; bisweilen kommt ihnen im wechselnden Vortrag mit zwei Singstimmen thematische Bedeutung zu.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Stimmführung besteht noch nicht. Als Melodieelemente machen sich gregorianischer Choral, volkstümliche Wendungen und vor allem konzertante Einflüsse (Zierfiguren) bemerkbar. Dem modernen Dur und Moll wird der Vorzug gegeben; an Kirchentonarten finden sich noch dorisch und mixolydisch, jedoch nicht mehr in reiner Ausprägung. In der Setzweise herrscht eine eigentümliche, für die österreichische Richtung charakteristische Mischung von Homophonie und Polyphonie, die man als «polyphonierende» Stimmführung bezeichnet hat. Diese besondere satztechnische Behandlung findet sich immer im Solochor; gern wird freie Imitation verwendet, an der sich manchmal auch das Violinenpaar beteiligt. Die übrigen Instrumente und der Ripienochor sind fast ausschließlich homophon gesetzt; nur der Ripienochor der 2chörigen Messen tritt dem Solochor auch selbständig, imitierend gegenüber.

Den Charakter eines Uebergangsstils tragen auch die Messen des Wiener Hofkapellmeisters Christoph Straus, von dem 1631 in Wien ein Sammelband von 16 Messen erschien. Aeltere und neuere italienische Einflüsse durchkreuzen sich bei ihm; jene zeigen sich vor allem in der antiphonischen Disposition seiner Vokalchöre, diese in der Beigabe eines — bei Tuttistellen bloß klangverstärkend gehaltenen — Instrumentalchores. Eine besondere Eigentümlichkeit, das Einschieben ein- oder mehrstimmig zu blasender Trompetenfanfaren bei gewissen Abschlußstellen, hat ihr Vorbild vielleicht in Benevolis Festmesse, in welcher gewisse als «Loco» bezeichnete Instrumentalchöre ausschließlich fanfarenartig verwendet sind. Eine prinzipielle Scheidung von Vokal- und Instrumentalstimmen ist, wie bei Benevoli, noch nicht vollzogen; jeder Chor kann im Prinzip vokal und instrumental besetzt sein. Wenn nicht alle Vokalstimmen beschäftigt sind, bilden die Instrumente oft eine Ergänzung des mehrstimmigen Satzes, sind dann also selbständig geführt. Auch rein vokale und rein instrumentale Partien kommen vor, erstere meist in Solobesetzung. Neben der antiphonischen Disposition der Chöre findet sich, wie bei Stadlmayr, auch manche andere, «modernere» Kombination, z. B. treten aus den drei Chören drei Solostimmen unter bloßer Begleitung durch den Continuo zu einem Terzett zusammen, oder zwei thematisch-imitatorisch geführte Solostimmen des einen Chores werden durch die Instrumente eines andern Chores rein akkordisch begleitet. Eine ganz selbständige Behandlung erfahren die Instrumente nur in der

dem Kyrie vorausgehenden Symphonia. Auf venezianische Einflüsse weisen die vielen Echoeffekte, die sich in Straus' Messen finden und die sogar einmal zum Titel «Missa concertata in Echo» Veranlassung gegeben haben. Hier kommen auch Eintragungen von f(orte) und p(iano) vor, was sonst in der österreichischen Messe dieser Zeit sehr selten ist.

Giovanni Valentini, der dritte der oben genannten Vertreter der österreichischen Stilrichtung des früheren 17. Jahrhunderts, fügt dem Schaffen der bereits charakterisierten Meister keine wesentlich neuen Züge bei. Hingegen ist Antonio Bertali, sein Nachfolger im Wiener Hofkapellmeisteramt (1649—1669), besonders zu nennen, weil er einen gewissen Uebergang zum Messenschaffen des späteren 17. Jahrhunderts bildet.

Bei ihm läßt sich — zum erstenmal in Oesterreich[26] — ein deutliches Zurücktreten der klanglichen Massenwirkung beobachten. Vokal- und Instrumentalchöre werden einander nicht mehr als getrennte Klangkörper gegenübergestellt, sondern bilden ein gemeinsames Ganzes, in dem der Gesangskörper führend ist. Orchester-Zwischenspiele werden eingeschränkt; das Orchester tritt entweder zum Ripienochor akzessorisch hinzu, oder einzelne Instrumente ergänzen beim Solo den Satz, bringen auch etwa kontrapunktische Gegenmotive. Die homophonen Tuttiabschnitte sind stark zurückgedrängt zugunsten imitatorisch gehaltener Soloabschnitte; auch die Ripieni nehmen oft an der imitierenden Durchführung melodischer Phrasen teil. Zu besonderen, fugenartigen Gebilden haben sich die Amen mancher Credos[27] und Glorias entwickelt; wir finden in ihnen die Amenfuge des 18. Jahrhunderts bereits weitgehend vorgebildet. Als weitere fortschrittliche Züge treten Ansätze zu liedhafter Melodik und harmonischer Logik hervor.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts macht sich eine fortschreitende Abklärung des Stiles bemerkbar. Unter Verschmelzung einheimischer und italienischer, besonders venezianischer, Stilelemente, bildet sich eine eigene, österreichisch-barocke Stilrichtung heraus, die Guido Adler nach ihrem Zentrum als Wiener Schule bezeichnet hat. Sie findet ihre markanten Vertreter in Johann Heinrich Schmeltzer (1623—1680)[28], Heinrich Franz Biber (1644—1704)[29] und Johann Kaspar Kerrl (1627—1693)[30], drei Persönlichkeiten, deren Bedeutung für die Weiterentwicklung der katholischen Kirchenmusik ebenso in der Eigenart ihres Stiles wie in ihrer Wirksamkeit als Kapellmeister an den wichtigsten Kulturzentren des katholischen Südens zu suchen ist. Schmeltzer war seit 1671 Vizekapellmeister, 1679 Kapellmeister am Wiener Hof; Biber seit 1680 Vizekapellmeister, seit 1684 Kapellmeister am fürsterzbischöflichen Hofe zu Salzburg, und Kerrl, der in Wien den Unterricht des obengenannten Valentini genossen und hierauf

in Rom unter Carissimi und Frescobaldi weiterstudiert hatte, wirkte zwischen 1656 und 1674 als Vizekapellmeister, dann als Kapellmeister am kurfürstlichen Hofe zu München; zwischenhinein war er am Stefansdom, später am kaiserlichen Hof in Wien als Organist tätig.

Im Messenschaffen dieser Komponisten tritt uns, in weit stärkerem Maße als bei Bertali, ein Streben nach Konzentration der äußeren Mittel entgegen. Die getrennte Aufstellung mehrerer Chöre, die mit der baulichen Mehrchörigkeit der großen Barockkirchen im Zusammenhang gestanden hatte, verschwindet immer mehr; wie schon früher in kleineren Kirchen, begnügt man sich jetzt allgemein mit dem klanglichen Wechsel zwischen Soli, Ripieni und Instrumenten innerhalb e i n e s Chores. Das «flächenakustische, räumliche Konstruktionsprinzip» weicht also dem «hauptsächlich dynamischen von Solo und Tutti» (Orel). Ein bestimmter, architektonischer Aufbau der Messensätze ist damit festgelegt: er besteht in der geregelten Abfolge von Soli (seit dem 18. Jahrhundert Quartett oder Quintett) und Chor.

Diese Abfolge, die in früherer Zeit eine sehr rasche sein konnte, wird nun auf längere Abschnitte festgelegt. Das altvenezianische, kurzatmige Antiphonieren zwischen zwei Chören hatte oft jedem Chor nur ein oder zwei Worte zugewiesen, und Ueberreste dieser alten, oft recht äußerlich und klangspielerisch anmutenden Technik erhielten sich noch bis zum Ende des Jahrhunderts. So teilt z. B. J. K. Kerrl in seiner «Missa cuius toni» die Worte «Domine Deus Rex coelestis» usw. folgendermaßen zwischen Solo und Chor auf: Domine Deus: Solo, Rex coelestis: Chor, Deus Pater: Solo, omnipotens: Chor. Solche Fälle sind aber in dieser späten Zeit (die «Missa cuius toni» erschien 1687) eine Ausnahme. In der Regel wird die gleiche Klanggruppe im Gloria und im Credo für mindestens e i n e n Vers beibehalten, während für die einzelnen Verse des Kyrie, Sanctus und Agnus meist beide Klanggruppen herangezogen werden. Der Chor bildet dann entweder den Abschluß, oder er umrahmt einen mit ihm kontrastierenden Solo-Mittelteil. Nur das Benedictus ist ausnahmslos ganz dem Solo zugewiesen, manchmal auch das Christe. Im Gloria und Credo, wo die Besetzung meist versweise wechselt, herrscht für die Vertonung der einzelnen Verse keine bestimmte Regel. Nur das Crucifixus ist immer als Solo, das Et incarnatus meist — entgegen der späteren Uebung — als Chor komponiert.

Hängt der klangliche Wechsel einerseits mit der textlichen Gliederung zusammen, so besteht anderseits auch eine Beziehung zwischen Besetzung und Setzweise. Die Soloabschnitte sind im allgemeinen mit polyphon-imitatorischer oder «polyphonierender» Setzweise verbunden, während bei den Chören Homophonie vorherrschend ist. Bei Chorpolyphonie handelt es sich meist um die

gesteigerte Wiederholung eines vom Solo vorgetragenen fugierten Abschnittes.

Auch hinsichtlich ihres melodischen Charakters unterscheiden sich Soli und Chöre. Die Solostimmen sind durch eine koloraturenreiche, ausdrucksvolle Melodik ausgezeichnet, die von den Sängern oft große Kunstfertigkeit verlangt; dagegen stellt bei homophonen Tuttipartien die Melodik oft nur das Resultat der harmonischen Stimmfortschreitung dar. Der Melodieumfang ist bei den Solostimmen natürlich größer; gern werden Dreiklangsmotive verwendet. Von der Chromatik wird nur ein bescheidener Gebrauch gemacht, am meisten bei Stellen wie «miserere nobis» und im Crucifixus. Nur selten dringen ausgesprochen weltlich-dramatische Elemente in die Melodik ein, wie z. B. bei den Worten «Quantus tremor est futurus» in Kerrls Requiem-Messe. Im allgemeinen macht sich ein Hinneigen zu liedmäßiger Melodik, zu größerer Kantabilität bemerkbar, womit auch die Ausprägung einer deutlichen harmonischen Logik, insbesondere einer harmonischen Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz, zusammenhängt. Die melodische Fortspinnung geschieht in erster Linie mittels der Sequenz. Alle diese Züge weisen auf die bevorstehende Herrschaft der neapolitanischen Schule hin.

Ein eigentlicher Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Thematik hat sich auch in dieser Zeit noch nicht herausgebildet; doch läßt sich bisweilen eine Herkunft der Themen aus der weltlichen Instrumentalmusik nicht leugnen, besonders bei Komponisten, die sich, wie Biber und Schmeltzer, vorzugsweise auf dem Gebiete der Instrumentalmusik betätigen. So treten z. B. bei Schmeltzer tanzartige Themen auf.

Die Instrumente werden gegenüber den Singstimmen selbständig geführt; ihre bloß klangverstärkende Funktion bei Ripienostellen verschwindet. Der Instrumentalkörper ist aber bescheidener als in der übrigen Kirchenmusik oder in der weltlichen Musik. An Saiteninstrumenten finden Violinen, Violen und der Violone Verwendung, an Blasinstrumenten Zinken, Clarinen, Trompeten, Posaunen, Fagotte; dazu kommen Pauken und Akkordinstrumente zur Ausführung des Continuo. Die Zusammenfassung der einzelnen Instrumentengattungen zu ganzen Chören wird auch jetzt noch größtenteils beibehalten. Nicht selten bleibt die Wahl des Instrumentalchores der praktischen Aufführung überlassen; Zinken können z. B. durch Violinen, Posaunen durch Violen ersetzt werden. Für solistische Führung werden Violinen und Zinken bevorzugt.

In der Harmonik sind die letzten Reste der Kirchentonarten verschwunden. Das moderne Dur und Moll mit den Hauptfunktionen der Tonika, Dominant und Subdominant bildet das Grundgerüst. Moduliert wird in Dur nach der Dominant und der Subdominant, seltener nach der zweiten Dominant, in Moll haupt-

sächlich nach der Durparallele. Häufig sind Durschlüsse in Moll; auch tritt die Mollparallele in Durtonarten nicht selten in Dur auf, ohne die Bedeutung einer dritten Dominant zu haben. Der häufige Wechsel zwischen Dur und Moll sowie viele Akkordrückungen bedingen zahlreiche Querstände.

Für die musikalische Gliederung ist in erster Linie der Text maßgebend. Textliche Wiederholungen führen gern auch zu musikalischen Wiederholungen. So erhält das Kyrie sehr oft die Form a b a, wobei das zweite a unter dem Einfluß der Kirchensonate oft eine in den Tripeltakt versetzte Variante des ersten bildet. Im Sanctus ergibt sich durch die Wiederholung des Osanna zwanglos die Form a b c b; im Agnus entsprechen der textlichen Gleichheit der ersten Hälfte aller drei und der zweiten Hälfte der ersten beiden Anrufungen auch musikalische Beziehungen; dagegen nehmen die Schlußworte «Dona nobis pacem» der dritten Anrufung immer auch musikalisch eine besondere Stellung ein, zumal da sie ja den Abschluß des ganzen Werkes bilden. Die Stelle «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» des Agnus bildet oft eine genaue oder etwas variierte Wiederholung der gleichtextigen Stelle im Gloria.

Nicht selten sind auch Wiederholungen ganzer Teile verschiedener Sätze, wie wir sie schon in der italienischen Messe antrafen, z. B. des Gloria-Amen als Credo-Amen, oder sogar verschiedentextiger Abschnitte, z. B. des Kyrie als Osanna, des Sanctus als Agnus u. a. Wenn solche Wiederholungen auch oft aus Bequemlichkeitsgründen erfolgen, so tragen sie doch auch zur formalen Abrundung der Messen bei. Eine solche ist aber um so nötiger, als ja zwischen den einzelnen Textabschnitten innerhalb der Sätze kein thematischer Zusammenhang besteht. Eine vereinheitlichende thematische Arbeit fehlt in dieser Zeit noch gänzlich; der Aufbau der Sätze geschieht in erster Linie nach dem Gesichtspunkt der Klangkontrastierung.

Ueberblicken wir das Messenschaffen in Oesterreich im ganzen, so ergibt sich deutlich eine entwicklungsgeschichtliche Linie, die eine Verarbeitung fremder Einflüsse und ihre schließliche Weiterbildung zu einem besonderen, regionalen Stil erkennen läßt. Dabei ist charakteristisch die Verschmelzung anfänglich etwas unorganisch nebeneinander stehender, einheimischer und fremder Stilelemente zu einem organischen Ganzen, dessen Bedeutung zwar nicht in einer besonderen Tiefe des Ausdrucks, dafür aber in der einheitlichen, dem Wesen der Liturgie angemessenen künstlerischen Gestaltung zu suchen ist.

II.
DIE PFLEGE DER MESSE IN DER SCHWEIZ IM 17. JAHRHUNDERT

Wichtigste Einflußsphären des Auslandes

Wie schon eingangs erwähnt wurde, muß sich dieses Kapitel auf einige wenige Andeutungen beschränken, weil über die Pflege der Kirchenmusik und insbesondere der Messe fast keine Quellen vorliegen (abgesehen von den Kompositionen selbst) und wir auch nicht an Hand von Zeugnissen nachzuweisen vermögen, auf welchem Wege die stilistischen Neuerungen des 17. Jahrhunderts in unserem Land Eingang fanden. Wir sind hierbei gänzlich auf Vermutungen angewiesen.

Die Zahl der überlieferten Kirchenkompositionen zeigt uns, daß auf dem Gebiet der Kirchenmusik in der katholischen Schweiz auch im 17. Jahrhundert ein reges Schaffen herrschte. Dafür spricht auch die verhältnismäßig große Zahl der in diesem Jahrhundert aufblühenden Musikdruckereien der Schweiz. Es gab solche in den Städten Luzern [31], Baden, Freiburg und Zug; über eigene Druckereien verfügten auch die Benediktinerklöster St. Gallen [32], Einsiedeln und Wettingen [33]. Zu diesen Druckereien kommen als weitere auch für die Schweiz wichtige hinzu: Konstanz, Innsbruck, Ulm, Augsburg und Straßburg [34]. Der Anteil der Schweiz am kirchenmusikalischen Schaffen des 17. Jahrhunderts ist, rein zahlenmäßig, gewiß kein geringer. Aber gegenüber dem Ausland bestehen doch wesentliche Unterschiede, die vor allem durch die Verschiedenheit der äußeren Verhältnisse bedingt sind. Der Schweiz fehlen die Hofkapellen, an denen, wie uns das Beispiel Oesterreichs zeigte, die Kirchenmusik eine hervorragende Pflege fand. Das hatte natürlich eine starke Beschränkung in den äußeren Mitteln zur Folge. Die vielchörige, vokal-instrumentale Besetzungsweise, wie sie im Ausland im 17. Jahrhundert üblich war, konnte in der Schweiz nicht im gleichen Maße zur Ausbildung gelangen. Denn einmal fehlte in den kleineren Weltkirchen der Raum zur Aufstellung mehrerer Chöre, anderseits waren die Geldmittel zum Unterhalt einer größeren Anzahl gesanglicher und instrumentaler Kräfte nicht

vorhanden. Auch in den Stiftskirchen von Luzern (St. Leodegar), Beromünster (St. Michael) und Solothurn (St. Ursen) stand es in dieser Hinsicht nicht viel besser. Die an diesen Kirchen angestellten Organisten, von denen uns Kompositionen überliefert sind, lebten meist in sehr ärmlichen Verhältnissen. Aus Beromünster hören wir, daß im 17. Jahrhundert oft nicht einmal Diskantisten zur Ausführung des Figuralgesanges vorhanden waren [35]. Von einer Pflege der instrumentalbegleiteten, konzertierenden Kirchenmusik konnte unter diesen Umständen natürlich keine Rede sein. In den spärlichen Quellen werden auch nirgends Instrumente erwähnt. Gerade in Beromünster scheint sich der A cappella-Stil sehr lange erhalten zu haben, wenn auch den Kompositionen aus praktischen Rücksichten oft ein Generalbaß beigegeben wird [36]. In Luzern fand der konzertierende Stil früher Eingang: 1644 schrieb Johann Benn seine «Missae concertatae» für Solostimmen und Chor mit Generalbaß-Begleitung. Ein Instrumentalchor wird nicht verwendet; die Instrumentalbegleitung scheint erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der St. Leodegarkirche in Gebrauch gekommen zu sein [37]. Aus der Zwischenzeit sind uns leider keine Werke überliefert, auch wissen wir nicht, ob Benns Messen die ersten im neuen Stil gehaltenen Werke sind, die in der Hofkirche zu St. Leodegar erklangen. In Solothurn wurde in der Stiftskirche wahrscheinlich schon im 17. Jahrhundert von instrumentalbegleiteter Kirchenmusik Gebrauch gemacht. In den 1645 vom Franziskanerpater Felician Suevus dem Solothurner Rat gewidmeten «Missae concertatae» wird die vokale oder instrumentale Ausführung des Ripienochors zwar noch freigestellt, dagegen verlangt Berthold Hipp in seinem, 1671 dem Solothurner Stift gewidmeten Motettenwerk «Heliotropium mysticum» für manche Motetten bereits eine selbständige Instrumentalbegleitung.

Trat also die neue Kirchenmusik durchs ganze 17. Jahrhundert hindurch meist in einem recht bescheidenen Gewande auf, so blieben doch Aufführungen, die anläßlich einer besonderen politischen oder kirchlichen Feier stattfanden, meist nicht hinter dem Ausland zurück. Mit echt barocker Freude an reicher Klangentfaltung und effektvoller äußerer Wirkung ging man daran, alle musikalischen Mittel in den Dienst dieser Feier zu stellen, wobei auch Trompetenfanfaren, Glocken und Kanonenschüsse nicht fehlen durften. Alles, was zu musizieren verstand, schloß sich bei solchen Gelegenheiten zusammen; wichtig war vor allem die Mitwirkung der Klostergeistlichen, die, wie wir noch sehen werden, oft über geübtere Musiker und bedeutendere musikalische Mittel verfügten als die Weltkirchen.

Es sind uns Nachrichten über einige derartige gemeinsame Veranstaltungen überliefert. In Luzern fand 1645 anläßlich der Bundeserneuerung der katholischen Orte mit dem Wallis eine große Feier statt, an der mehrere «Musikanten» aus dem Kloster Ein-

siedeln mitwirkten. Unter diesen befand sich auch der Organist P. Maurus Heß, der eigens für diesen Anlaß geschriebene Kompositionen (Te Deum, Messe und Motetten[38]) zu großer Zufriedenheit des Luzerner Rates zur Aufführung brachte. Jeder der Einsiedler Patres erhielt als Belohnung einen Dublonen[39].

Im Jahre 1634 hatte eine Feier ähnlichen Charakters in Solothurn stattgefunden. Hierüber berichtet uns Fanciscus Haffner in seiner Geschichte Solothurns[40] unterm 21. Mai, daß «ein wolweiser Magistrat weder Fleiß noch Kosten gespart, solch Frewdenfest mit Loßbrennung der Stucken, Ausrüstung der Mannschaft in verschidenen Regimentern, wol ausgebutzter Reuterey, herrlicher Music zu 5 Chören, ansehnlichem Gottesdienst ... zu ziehren». Wer alles zur Aufführung dieser 5chörigen Musik, unter der wir uns Messen oder Motetten in vokaler und instrumentaler Besetzung vorzustellen haben, beitrug, sagt uns Haffner zwar nicht; doch gehen wir wohl nicht fehl in der Annahme, daß vor allem die Solothurner Franziskaner, die an anderer Stelle[41] von Haffner wegen ihrer besonders schönen «Gottesdienst Music» gerühmt werden, tatkräftig mitwirkten.

Auch die Luzerner Franziskaner halfen oft bei Festaufführungen mit. So berichtet uns ein Protokoll aus dem Franziskanerkloster[42] unterm 19. Dezember 1700 von einer großen kirchlichen Feier, die anläßlich der Wahl eines hohen kirchlichen Würdenträgers stattfand. Hierbei kam in der Kirche zu St. Leodegar auch eine prunkvolle Musik zu drei Chören und unter dreifacher Orgelbegleitung[43] zu Gehör; zwei Franziskanerpatres wirkten dabei mit. Ob es sich bei dieser prunkvollen Musik um eine Festmesse oder eine Festmotette handelte, wissen wir nicht; jedenfalls darf aber aus dem Hinweis auf drei Chöre geschlossen werden, daß auch Instrumente mitwirkten; wir hätten also in diesem Bericht das früheste Zeugnis für die Aufführung instrumentalbegleiteter Kirchenmusik zu St. Leodegar zu erblicken.

Ein Jahr später, am 6. November 1701, fanden sich Franziskaner aus Luzern, Solothurn und Werdenstein sowie Musiker aus den Stiftskirchen Luzern und Beromünster zur gemeinsamen Aufführung einer «festlichen Musik» zusammen, die in der Klosterkirche St. Urban anläßlich einer Absweihe erklang[44].

Auch kleinere Pfarrkirchen brachten es oft zu repräsentablen musikalischen Darbietungen. So wurde 1678 in der Pfarrkirche Jonen bei Rapperswil eine «sunderbar zierliche Missa, sammt einer particular Mutteta» aufgeführt, die der Einsiedler Pater Ambrosius Püntener eigens für diesen Anlaß komponiert hatte[45]. Die Messe war vokal und instrumental besetzt. Ueber die Aufführung wird berichtet, daß «ein vortreffliche, liebliche Musik von underschidlichen berüembten Musikanten, sowohl Vocal- als Instrumentalisten, der Organisten, Chelisten[46] und Trombetern gehört worden». Für die Trompetenpartien mußten besondere Trompeter aus

Wil berufen werden; sie ließen sich beim Gloria, Et incarnatus und bei der Elevation hören; während der Prozession hatten sie mit dem Glockengeläute abwechselnd zu blasen [47].

In Beromünster bürgerte sich die konzertierende Kirchenmusik allem Anschein nach erst später ein [48], dafür wurde aber um so länger am Gebrauch des mehrchörigen Musizierens festgehalten: noch 1749 erklang in der Stiftskirche eine 3chörige Festmesse des Luzerner Komponisten Meyer von Schauensee für je drei 4stimmige Chöre, Streichorchester und Orgeln (dazu gelegentlich noch 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken) [49].

Wohl von größerer Bedeutung als die Weltkirchen waren für die Entwicklung der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in der Schweiz die Klöster. Durch ihren ständigen Verkehr mit den ausländischen Ordensbrüdern wurden die Benediktiner und die Franziskaner bald mit dem neuen Stil vertraut. So findet denn die konzertierende Kirchenmusik in den schweizerischen Klöstern ihre wichtigste Pflegestätte. Den vielchörigen Stil nehmen vor allem die Benediktiner auf, während die Franziskaner durch ihr Armutsgelübde eher zu einer Beschränkung der äußeren Mittel gezwungen waren.

Für die benediktinische Schweiz dürfte in erster Linie Salzburg mit seiner Benediktinerhochschule richtunggebend gewesen sein. In Salzburg war ja 1628 auch die große Festmesse Orazio Benevolis zur Aufführung gekommen. Vielleicht vermittelten die Salzburger Benediktiner die Kenntnis dieses Werkes ihren schweizerischen Ordensbrüdern oder machten sie mit eigenen, unter dem Einfluß von Benevolis vielchörigem Werk entstandenen Kompositionen vertraut. Die beiden Benediktinerklöster in der Schweiz, die dem neuen Stil besonders freudig ihre Tore öffneten, sind Einsiedeln und Engelberg, während sich St. Gallen der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik lange Zeit verschlossen zu haben scheint [50].

Von Einsiedeln hören wir, daß bereits 1629 P. Plazidus Reimann, der spätere Abt des Klosters, durch den Einkauf verschiedener Musikinstrumente der konzertierenden Kirchenmusik eine Bahn brach [51]. Im folgenden Jahr wurde dem Kloster vom Grafen Wratislaus von Fürstenberg durch dessen Kapellmeister Johann Benn ein Regal übersandt [52]. Die Orgeln waren in Einsiedeln im 17. Jahrhundert auf fünf Tribünen verteilt, die Mosbrugger, der Erbauer der Stiftskirche, zur Aufführung der mehrchörigen Messen erstellt hatte [53].

Ueber Engelberg sind wir durch die von P. Ildefons Straumeyer nach dem Klosterbrande 1729 verfaßten «Consuetudines» etwas genauer unterrichtet. Das Kapitel über die Figuralmusik [54] zeigt uns, daß die Pflege instrumentalbegleiteter Kirchenmusik in Engelberg schon im 17. Jahrhundert zu einer feststehenden Einrichtung geworden war. Die Zeit ihrer Einführung läßt sich dar-

aus allerdings nicht entnehmen; aber wir erfahren genau, bei welchen Festen a cappella- und bei welchen instrumentalbegleitete Figuralmusik zur Verwendung kam. Instrumentale Messen erklangen an den Superioren-Festen durchs ganze Jahr; vor dem Evangelium waren Symphonien zu 2, 3, 4 und mehr Stimmen gestattet. An den Wochner-Festen II. classis wurde, außer zur Advents- und Fastenzeit, die ganze Messe mehrstimmig mit Instrumentalbegleitung gesungen, dabei aber vor dem Evangelium statt einer Symphonie ein Solo- oder Duettgesang eingelegt. Figuralmessen ohne Instrumente wurden an den Duplex majus- und an den gewöhnlichen Duplex-Festen durchs ganze Jahr gesungen; bei letzteren kamen jedoch öfters auch Instrumente zur Verwendung. Bei den figural-unbegleitet vorgetragenen Messen alternierte die Orgel mit dem Chor. An den gewöhnlichen Sonntagen war die Begleitung durch Saiteninstrumente und eine der kleinen Orgeln gestattet. Rein choral erklang die ganze Messe an den Sonntagen des Advents und der Fasten; während diesen Zeiten blieb jede mehrstimmige oder instrumentalbegleitete Musik aus dem Kloster verbannt. Auch in Engelberg gab es im 17. Jahrhundert drei Orgeln; je nach dem Rang des Festes wurde die große auf der Empore, die Chororgel oder die kleine Orgel im südlichen Querschiff benützt.

Wie die in Engelberg verwendeten, instrumentalbegleiteten Messen beschaffen waren, wissen wir leider nicht, denn sie sind beim Klosterbrand 1728 mit vielem anderen ein Raub der Flammen geworden.

Von ähnlicher Bedeutung, wie Salzburg für die Benediktiner in der Schweiz, dürfte Konstanz vornehmlich für die Franziskaner in unserem Lande gewesen sein. Die wichtige Stellung, welche diese Stadt als Bischofssitz einnahm, blieb auch auf die Kirchenmusik nicht ohne Einfluß. Konstanz darf als Zentrum für das kirchenmusikalische Schaffen im ganzen Gebiet des Oberrheins gelten; in der Schweiz erstrecken sich seine Ausstrahlungen bis nach Luzern. Von den später zu behandelnden Messenkomponisten standen mehrere mit Konstanz in Verbindung. Die Franziskaner kamen von ihrem Mutterkloster in Konstanz oft in schweizerische Klöster, z. B. nach Luzern, Solothurn, Freiburg. So ergeben sich gegenseitige Beziehungen. Von Wichtigkeit auch für die Schweiz war das Wirken des Komponisten Abraham Megerle als Domkapellmeister in Konstanz zwischen 1633 und 1640 [55]. Megerle darf als einer der ersten betrachtet werden, der die moderne, instrumentalbegleitete Kirchenmusik in Konstanz mit Eifer pflegte. Sein Lehrer im neuen, konzertierenden Stil war übrigens kein anderer als der anläßlich des Ueberblicks über das österreichische Messenschaffen genannte Johann Stadlmayr in Innsbruck, wohin Megerle bereits im zehnten Lebensjahre (1617) als Kapellknabe gekommen war. In Konstanz bemühte sich Megerle um die Einführung der

Instrumentalmusik beim Gottesdienst, und zwar nicht nur an der Kathedrale selbst, sondern auch in Klöstern. So wissen wir z. B., daß er am fürstlichen Frauenkloster der Zoffinger-Dominikanerinnen musikalischen Unterricht erteilte und dem Kloster Instrumente und Kompositionen vermittelte. Auch andere Klöster mögen von seinen Neuerungen profitiert haben, nicht zuletzt die Franziskaner, die dann vor allem zur Verbreitung der neuen Kunst in der Schweiz beitrugen.

Ein weiterer Anstoß zur Pflege der konzertierenden Kirchenmusik ging vom Jesuitenorden aus. Wie die neue Baukunst, so brachten die Jesuiten vielleicht auch die neue Musik nach der Schweiz; jedenfalls hängt die neue Art des kirchlichen Musizierens aufs engste mit der neuen Baukunst zusammen. Die gegenreformatorische Tendenz der Jesuiten nach Zusammenfassung der Gemeinde auf den Altar hin in einem einzigen Raum bedingte die Verlegung der Orgel, des Orchesters und auch der Sänger vom Altarraum weg auf die Empore im Rücken des Zuschauers. Damit war die «liturgische Einheit von Altarhandlung und Gesang» (Ursprung, Katholische Kirchenmusik) zwar stark eingeschränkt, was sich besonders in jenen Kirchen auswirkte, wo die Einzelchöre mehrchöriger Werke auf verschiedenen Emporen aufgestellt wurden. Aber dafür war eine um so größere Konzentration der Gemeinde auf die Altarhandlung gesichert. Der Gottesdienst erhielt den Charakter einer «Hofzeremonie vor dem König der Himmel», die komponierten Ordinariumsteile der Messe «wachsen sich zu eigentlichen Konzertstücken aus, die vor dem Heiland aufgeführt werden». «Gloria und Credo, die man sitzend anhört, unterbrechen die Meßfeier zweimal völlig und beanspruchen für ihren Vortrag mehr Zeit als der Hauptteil des Meßopfers von der Opferung bis zur Communio» (Linus Birchler in: Barock in der Schweiz). Der gregorianische Gesang ist fast völlig verstummt; instrumentale Einlagen verstärken den festlichen Charakter des Meßgottesdienstes.

An der Einführung dieses (von Birchler treffend geschilderten) neuen Gottesdiensttypus der «musizierten Aemter» und der dazu verwendeten Musik sind in der Schweiz die Jesuiten ohne Zweifel hervorragend beteiligt. Leider ist es aber nicht möglich, ihre Einflüsse auf die Entwicklung der schweizerischen Kirchenmusik im einzelnen nachzuweisen, weil jegliches Quellenmaterial fehlt. Sicher wurde das 1577 in Luzern gegründete Jesuitenkolleg zu einem Mittelpunkt nicht nur der humanistischen Schule und des Theaters [56], sondern auch der Musik. Unter den Komponisten, welche Musik zu innerschweizerischen Bühnenstücken des 17. Jahrhunderts schrieben, befinden sich viele ehemalige Jesuitenschüler. Aber auch von unseren Messentonsetzern besuchten manche in ihrer Jugend das Jesuitenkollegium [57]; dort mögen sie ihre erste musikalische Ausbildung erfahren und mit zeitgenössischen Kirchenwerken Bekanntschaft gemacht haben.

III.
ÜBERBLICK ÜBER DIE MESSENKOMPONISTEN UND IHRE WERKE

Nachdem versucht wurde, wenigstens andeutungsweise die Wege aufzuzeigen, auf denen der neue Stil in der Kirchenmusik unseres Landes Eingang fand, sollen die Messenkomponisten nach ihrer Herkunft und ihrem Wirkungskreis kurz charakterisiert werden [58].

Wir besitzen Messenwerke von sieben Komponisten, die teils in der Schweiz geboren, teils ganz oder vorübergehend in der Schweiz ansässig waren. Die meisten Werke sind unvollständig erhalten; meist fehlen mehrere Stimmen der ausschließlich in Stimmheften notierten Kompositionen. Außerdem werden eine Anzahl Komponisten genannt, deren Messen gänzlich verloren sind [59]. Die erhaltenen Messen datieren größtenteils aus dem dritten Viertel des 17. Jahrhunderts; das früheste der erhaltenen Werke erschien 1628 in einer Sammelpublikation [60], zwei weitere Werke aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurden in den Jahren 1644 und 1645 veröffentlicht. Zur Ergänzung wurden noch zwei Werke aus den Jahren 1704 und 1708 in die Arbeit einbezogen.

Von den Komponisten, die für unsere Untersuchung in Frage kommen, sind gebürtige Schweizer:

Johann Melchior Glettle aus Bremgarten im Aargau. Sein Wirkungsfeld fand Glettle im Ausland, als Kapellmeister am Dom von Augsburg, wo er zwischen 1667 und 1677 sicher nachgewiesen ist. Sein Tod muß in die Zeit vor 1684 fallen.

Valentin Molitor (Müller). Geboren am 15. April 1637 in Rapperswil, gestorben am 4. Oktober 1713 im Kloster Weingarten (Württemberg). Molitor war Profeß des Klosters St. Gallen, erteilte Unterricht im Orgelspiel und wurde später auch Kapellmeister seines Klosters. Er hielt sich abwechselnd in den Klöstern St. Gallen und St. Johann (Kanton St. Gallen) auf. Vorübergehend wirkte er auch als Musiklehrer und Organist in Kempten und Murbach.

Joseph Benniger. Von ihm ist bis jetzt nur bekannt, daß er Priester und Scholasticus am Luzerner Kollegiatstift war. Auch des Orgelspiels muß er kundig gewesen sein, denn er wird 1697 als Experte bei einer Orgelreparatur genannt.

Martin Martini, geboren 1650, gestorben am 9. März 1717, war Konventuale, später auch Organist des Franziskanerklosters Luzern. Er verbrachte das ganze Leben in diesem Kloster.

Als nichtschweizerische Komponisten sind zu nennen:

Johann Benn, der, aus dem Badischen stammend, ungefähr seine zweite Lebenshälfte (bis ca. 1660) in Luzern als Organist der Stiftskirche verbrachte. In die Zeit kurz vor seinem Tode fällt wahrscheinlich ein Aufenthalt im Kloster Muri.

Felician Suevus (Schwab), geboren 1612 in Altdorf-Weingarten bei Ravensburg (Württemberg), hielt sich zwischen 1630 und 1645 als Konventuale der Franziskanerklöster Luzern, Solothurn und Freiburg in der Schweiz auf. In Luzern besuchte er auch das Jesuitenkollegium. In den Klöstern fungierte er als Organist und Kapellmeister; nach 1645 wurde er in ausländischen Klöstern (Schwäbisch-Gmünd, Speyer, wahrscheinlich auch Konstanz) Vikar und Guardian. Gestorben ist er um das Jahr 1661.

Constantin Steingaden, geboren (wahrscheinlich im bayrischen) Wangen um 1618, trat 1631 ins Luzerner Jesuitenkollegium ein und war wie Suevus Konventuale des Franziskanerordens. In der Schweiz ist er im Jahre 1644 letztmals in Engelberg als Orgelexperte nachgewiesen. Später wirkte er in seinem Mutterkloster in Konstanz und an der dortigen Kathedrale als Kapellmeister, welches Amt einige Zeit vor ihm der oben erwähnte Abraham Megerle innegehabt hatte. Als Domkapellmeister ist er durch Kompositionen im Jahre 1666 nachgewiesen. Er starb am 6. März 1675 im Franziskanerkloster in Konstanz.

Wie wir sehen, gehören die Komponisten größtenteils dem geistlichen Stande an. Dabei überwiegen die Klostergeistlichen: wir finden drei Franziskaner (Martini, Suevus, Steingaden) und einen Benediktiner (Molitor); Messenwerke zahlreicher weiterer Benediktiner sind leider verloren. Zwei Messentonsetzer begegnen uns auch unter den Schülern des Luzerner Jesuitenkollegiums (Suevus, Steingaden). Die Entwicklung der Messe wird in der Schweiz also vor allem durch das Schaffen der Franziskaner und Benediktiner, dann aber auch durch die Einflüsse der Jesuiten bestimmt. Die Komponisten sind fast ausnahmslos als Organisten, einige auch als Kapellmeister tätig. Ihr Wirkungskreis ist meist recht beschränkt, Ortswechsel findet fast nur innerhalb eines begrenzten Gebietes statt, in welchem stilistisch keine großen Unterschiede hervortreten; den Vorteil direkter Schulung in Italien genießt keiner. Die Komponisten sind daher in ihrem Schaffen stark

auf sich selbst angewiesen; infolge Fehlens von bedeutenden Vorbildern machen sich in ihren Werken oft Mängel und Oberflächlichkeiten bemerkbar. Außer bei den Klosterkomponisten, denen auch ein wechselnder Aufenthalt in verschiedenen Klöstern wenig wirklich wertvolle Anregung bieten konnte, finden wir auch beim Luzerner Organisten Johann Benn stilistische Züge, die auf eine ungenügende Möglichkeit der Orientierung an fremden Vorbildern hinweisen. Solche hatten Benn vor allem in seiner Jugend gefehlt, zur Zeit, da er als Organist und Kapellmeister in Diensten des Grafen Wratislaus von Fürstenberg stand und in kleinen Orten wie Meßkirch und Gundelfingen wirkte, die von den musikalisch führenden Städten weit entfernt lagen [61]. In Luzern, wo die Möglichkeit einer stilistischen Weiterbildung wohl vorhanden gewesen wäre, scheint sich Benn nicht mehr weiter entwickelt zu haben.

Bedeutendere Stellungen bekleideten Glettle und Steingaden als Kapellmeister an den Kathedralen von Augsburg und Konstanz. Dadurch war ihnen mehr als den übrigen Komponisten die Möglichkeit gegeben, wichtige zeitgenössische Werke kennenzulernen und an ihnen ihren eigenen Stil zu bilden. Außerdem verfügten sie als Domkapellmeister über größere musikalische Mittel, es standen ihnen bessere Solisten und vor allem auch Instrumentisten zur Verfügung: all dies wirkt sich, wie wir sehen werden, auch in ihren Werken aus.

Ehe wir nun zu einer stilistischen Charakterisierung des schweizerischen Messenschaffens übergehen, möge eine chronologische Aufführung der einzelnen Werke den Ueberblick erleichtern.

Johann Benn

1. Missa super Non turbetur cor vestrum. Nr. 20 im Messensammelwerk «Corolla musica Missarum 37» von Johannes Donfrid. Straßburg 1628 [62]. 1 Messe in 5 Stimmbüchern.

Besetzung: 4stimmiger Chor mit Basso continuo [63].

2. Missae concertatae trium vocum, adiuncto choro secundo sive Ripieni a IV pro beneplacito, et una Missa ab Octo. Recens in Lucem Editae a Joanne Benn, insignis ecclesiasticus collegiatae Lucernensis Organaedo. Typis Lucernae apud Davidem Hautt. 1644. 4 Messen und 1 Requiem in 9 Stimmbüchern [64].

Besetzung: Missa I—III und Requiem (= Missa IV) für 3stimmigen Solo- und 4stimmigen Ripienochor; Missa V für 8stimmigen Doppelchor.

Felician Suevus

1. Liber primus Missarum Concertatarum Quatuor et Quinque vocum. Adjuncto Choro secundo, sive Ripieni, ut vocant, tam vocali, quam instrumentali pro Beneplacito. Lucubratus et concinnatus e Feliciano Suevi, Ord. Min. Conv. S. Francisci. Argen-

toratensis Provinciae Magistro Capellae. Oeniponti, Typis Michaelis Wagneri. 1645. 5 Messen und 1 Requiem. Erhalten nur Vox I und II [65].

Besetzung: Missa I—IV und Requiem für 4stimmigen Solo- und 6stimmigen Ripienochor; Missa V für 5stimmigen Solo- und 5stimmigen Ripienochor. Die instrumentale Ausführung des Ripienochors wird freigestellt.

2. Liber secundus Missarum concertatarum Quinque et sex Vocum. Adjuncto Choro secundo, tam vocali, quam instrumentali, pro Beneplacito. Lucubratus etc. (wie oben). Oeniponti, Typis Michaelis Wagneri. 1654. 6 Messen. Erhalten nur Vox I und III [66].

Besetzung: 5- und 6stimmiger Solo-, ?stimmiger Ripienochor (infolge Fehlens eines Index nicht feststellbar). Ausführung des Ripienochors wie oben vokal oder instrumental.

3. Liber tertius Missarum concertatarum duarum vel quinque vocum. Oeniponti, Typis Michaelis Wagneri. 1655. 5 Messen und 1 Requiem. Erhalten nur Vox I und Organum [67].

Besetzung: 2 Solostimmen und 5stimmiger Ripienochor.

Constantin Steingaden

1. Flores hyemnales prompti ex horto à 3. 4. Vocibus, cum 2 Violinis, Motettis, Missis, Sonatis et Vesperis. R. P. Constantini Steingaden, Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci, Illmi Rmi S. R. I. Principis Francisci Episcopi Constantiensis Domini Augiae Majoris et Oeningae etc. Magistri Capellae. Opus Quartum. Constantiae Typis Episcopalibus apud Joannem Geng. 1666. Das Werk enthält neben Motetten und Sonaten 3 Messen in 7 Stimmbüchern [68].

Besetzung: 4stimmiger Solo-, 4stimmiger Ripienochor und 2 Violinen.

2. Messe Concertate a quattro e cinque Voci, con Istromenti e Ripieni di Constantino Steingaden Maestro di Capella Dell' Illustrissimo e Reverendissimo Prencipe Imperiale e Vescovo di Costanza. In Isprugg, Appresso Michaele Wagner 1666. 5 Messen in 16 Stimmbüchern [69].

Besetzung: 4- (Missa I/II) und 5stimmiger (Missa III—V) Solochor, 4stimmiger Ripienochor, und 5stimmiger Instrumentalchor, bestehend aus 2 Violinen, 2 Violen bzw. Trompeten, und Violone.

3. Missa à 4 voci con 5 viol. e Rip. Handschriftlich erhalten zusammen mit Missa I aus den «Flores hyemnales» in den Dübenschen Tabulaturbüchern der Universitätsbibliothek Upsala [70]. Die Intavolierung ist nur bis zum Osanna geführt.

Besetzung: 4stimmiger Solo-, 4stimmiger Ripieno- und 5stimmiger Instrumentalchor, dessen Baßinstrument aber in der Orgeltabulatur nicht notiert ist.

Melchior Glettle

Expeditionis Musicae Classis III: Missae concertatae a 5 Vocibus Concertantibus Necessarijs, 5 Instrumentis concertantibus ad libitum, 5 Ripienis, seu Pleno Choro. Addita una ab 8 Vocibus, et 7 Instrumentis. Cum duplici Basso Continuo pro Organo, Violone etc. Authore Melchiore Glettle Bremgartensi, Ecclesiae Cathedralis Augustanae Capellae Magistro. Opus III. Augustae Vindelicorum, sumptibus Authoris, typis Andreae Erfurt. 1670. 8 Messen. Erhaltene Stimmbücher: Tenor I des Solo- und Ripienochores (= Pars IV); Alt-Posaune oder Alt-Viola (= Pars VIII), Tenor-Posaune oder Tenor-Viola (= Pars IX), Baß-Posaune oder Fagott (= Pars X) und 2. Generalbaß (Violone). Insgesamt sind also 5 Stimmbücher erhalten [71].

Besetzung: Missa I—VII für 5stimmigen Solo-, 5stimmigen Ripieno- und 5stimmigen Instrumentalchor, letzterer ad libitum. Missa VIII für 8stimmigen, sowohl solistisch wie ripienistisch besetzten Doppel- und 7stimmigen Instrumentalchor, der sich aber auf 2 Violinen beschränken kann.

Valentin Molitor

Missa una cum tribus Motettis in Solemni Translatione SS. MM. Sergii, Bacchi, Hyacinthi et Erasmi. Ab octo vocibus concertantibus, et 7 Instrumentis, sed tantum quatuor necessarijs in Monasterio S. Galli decantata. Auctore P. Valentino Molitore. Ibidem Professo Sacerdote. Typis Monasterij S. Galli. 1681. 1 Messe (nebst 3 Motetten) in 16 Stimmbüchern, von denen 2 Instrumentalstimmbücher verloren sind [72].

Besetzung: 8stimmiger, sowohl solistisch wie ripienistisch besetzter Doppelchor, und 7stimmiger Instrumentalchor, der sich nötigenfalls auf 2 Clarinen und 2 Violinen beschränken kann.

Joseph Benniger

Heliotropium mane oriens, vespere occidens; seu Missae solemnes et funebres, a 5 Voc. et 2 Violin. necessarijs, 2 Violis ac Rippien. ad libitum; una cum duplici Basso continuo. Auctore R. D. Josepho Benniger, Insignis Ecclesiae Collegiatae ad S. Leodegarium Lucernae Scholastico. Opus 1. Typis Marisstellanis. 1704. 2 Messen und 2 Requiems. Unvollständig erhalten; vorhanden sind 8 Stimmbücher [73]: Canto secundo, Tenor primo [74], Alto Ripieno, Tenore Ripieno, Basso Ripieno; Violino secundo, Tenor Viola; Organo (= B. c. I).

Besetzung: Missa I und Requiem I für 5stimmigen Solo-, 4stimmigen Ripieno- und 5stimmigen Instrumentalchor; Missa II für 7stimmigen Solochor, sonst wie vorige; Requiem II für 5stimmigen Solo-, 5stimmigen Ripieno- und 5stimmigen Instrumentalchor. Der Instrumentalchor kann in allen Messen und Requiems auf 2 Violinen reduziert werden.

Martin Martini

Angelorum Esca sive Missae breves a 3 Voc. et 2 Violinis Interpositae, et compositae a P. Martino Martini Ord. Min. Conv. S. Francisci. Opus III. Constantiae, Typis et Sumptibus Leonhardi Parcus Episcopalis Typographi 1708. 6 Messen. Unvollständig erhalten: nur Vox I, Violino II und Organum [75].

Besetzung: 3 Singstimmen (C. C. B., C. C. T., zweimal A. T. B., zweimal T. T. B.) und 2 Violinen. Eintragungen von S (Solo) und R (Ripieno) zeigen, daß es sich bei den 3 Singstimmen um Solostimmen handelt, die an bestimmten Stellen durch einen Ripienochor verstärkt werden.

Verschollene Werke

Der Vollständigkeit halber seien noch die heute nicht mehr auffindbaren Messen genannt.

Von Johann Benn erschienen, wie in Frankfurter Meßkatalogen 1626 und 1627 angezeigt wird [76]:

Missae 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. cum adiunctis Litaniis Deiparae Virg. denis vocibus concertatae, Aut. Joanne Benn Neufratensis (Chori musici praefecto in Gundelfingen. Argentinae ap. Joh. Phil. Sartorium) fol. Rottwilae Joann. Max. Helmlin. (12 bzw. 13 Stimmbücher.)

Von Valentin Molitor werden Messen «in cantu mixto, hoc est Gregoriano figuratas» erwähnt, zu deren Komposition Molitor im Jahre 1696 nach St. Johann geschickt wurde [77]. Molitor widmete diese «Missas choralo-figuratas» dem Abt Leodegar von St. Gallen. Die Messen sind — im Gegensatz zur Festmesse von 1681 — noch nicht konzertierend, sondern bauen sich noch auf dem gregorianischen Choral als Cantus firmus auf. In St. Gallen wurde an den alten Gepflogenheiten länger als andernorts festgehalten [78].

Am modernen Messenschaffen beteiligten sich besonders stark die Benediktiner aus Einsiedeln, doch hat sich von ihren meist ungedruckten Werken nichts erhalten. Schubiger nennt [79] Maurus Heß, von dem 1645 eine Messe in Luzern aufgeführt wurde [80], Joseph Dietrich (1645—1704), der neben Motetten, Vespern und Symphonien auch Messen komponierte, Ambrosius Püntener, dessen Festmesse, wie bereits erwähnt [81], 1678 in der Pfarrkirche von Jonen bei Rapperswil aufgeführt wurde, und endlich Auf der Maur mit einer Festmesse, welche am 21. Januar 1701 beim Patrociniumsfest des Heiligen Meinrad in Einsiedeln erklang. Dies ist leider alles, was wir über das Messenschaffen der Einsiedler Benediktiner heute auszusagen vermögen.

IV.
STILISTISCHE CHARAKTERISIERUNG DER MESSEN

1. Das Stilprinzip des Konzertierens

Als auffallendstes Stilmerkmal der Barockmesse dürfen wir die etwa zwischen 1620 und 1630 sowohl in Italien wie in Deutschland allgemein in Erscheinung tretende konzertierende Schreibweise betrachten, die den homogenen und geschlossenen Klangkörper der Renaissance in eine Vielheit von miteinander kontrastierenden, vokalen und instrumentalen Gruppen auflöst. Wenn wir uns nun im folgenden dem schweizerischen Messenschaffen zuwenden, so steht naturgemäß die Frage im Vordergrund, wie sich die schweizerischen Tonsetzer zu dieser Neuerung verhalten. Dabei stoßen wir aber auf eine Schwierigkeit. Wie der Ueberblick über die uns erhaltenen Werke schweizerischer Herkunft im vorausgehenden Kapitel zeigte, besitzen wir aus den ersten vier Dezennien des 17. Jahrhunderts nur eine einzige Messe [82]; es erweist sich also als unmöglich, über die Uebergangszeit vom alten zum neuen Stil, die ja gerade in den genannten Zeitraum fällt, ein klares Bild zu gewinnen. Dabei wäre es von besonderem Interesse gewesen, zu erfahren, wie unser Land, das sich vorher gegenüber musikalischen Neuerungen eher konservativ verhalten hatte, auf den gewaltigen Stilumbruch, mit dem sich die musikalische Neuzeit ankündigte, reagierte. Vielleicht wird uns eine genauere Untersuchung der Motette des 17. Jahrhunderts hierüber noch einige Klarheit bringen; für die Messe jedenfalls müssen wir uns mit Vermutungen begnügen.

Halten wir uns ans Tatsächliche, so stellen wir folgendes fest. Im Jahre 1628 erscheint im Donfridschen Messensammelwerk «Corolla musica Missarum 37»[83] eine 4stimmige Messe von Johann Benn, die, obgleich im ganzen noch dem alten, renaissancehaft gebundenen Stil verpflichtet, doch schon fortschrittliche Züge zeigt. Das Auffallendste an ihr ist, daß der kompakte 4stimmige Chorsatz an einigen Stellen zur Drei- und Zweistimmigkeit aufgelockert wird; in diesen Fällen erweist sich auch der der Messe beigegebene Generalbaß nicht bloß als modisches Zugeständnis [84],

sondern als notwendige akkordfüllende Stütze. Die Messe ist noch nicht konzertierend im Sinne eines Wettstreites zwischen verschiedenen Klanggruppen; aber der Kontrast vollstimmiger mit geringstimmigen Chorpartien deutet bereits auf das Konzertieren hin [85]. Interessant ist auch, daß sich die Geringstimmigkeit bereits an Stellen heftet, die auch später vorzugsweise dem Solo (einer einzelnen oder mehrerer Stimmen) vorbehalten bleiben. So ist das Benedictus [86] ein Terzett, das sich auch noch ins zweite (unmittelbar ans Benedictus anschließende) Osanna fortsetzt; ferner werden durch Geringstimmigkeit die später als Einzelsolo beliebten Worte «Tu solus Dominus, tu solus Altissimus» hervorgehoben; weitere geringstimmige Stellen sind «Deum de Deo, lumen de lumine», das Et ascendit und der Anfang des Et iterum, sowie die Worte «Et conglorificatur» [87]. Besondere Beachtung verdient auch die Setzweise der genannten Partien: sie verlaufen ausnahmslos in kurzen Imitationen, wie sie Benn in seinen späteren, konzertierenden Messen an Solostellen regelmäßig verwendet. Schließlich ist auch die Harmonik bemerkenswert: sie steht, mit ihrer starken Betonung von Tonika und Dominant, bereits auf modernem Boden, wenn auch das Schema der Kirchentonarten hin und wieder noch durchschimmert.

Wir können also zusammenfassend sagen: die einzige uns erhaltene, schweizerische Messe der Frühzeit läßt den Schluß zu, daß die stilistischen Neuerungen des 17. Jahrhunderts auch in der Schweiz sehr bald Eingang fanden. Verglichen mit Italien, wo um 1630 das konzertierende Prinzip bereits offen zum Durchbruch gekommen war [88], mutet unsere Messe allerdings rückständig an; doch dürfen wir aus dem einen Beispiel [89] nicht allzusehr verallgemeinern und müssen anderseits auch daran erinnern, daß selbst in Italien noch in den 60er Jahren nicht-konzertierende, doppelchörige Messen erschienen [90]. Werfen wir einen vergleichenden Blick nach dem gleichzeitigen süddeutschen Messenschaffen, so sehen wir, daß man auch dort, wo doch geübtere Komponisten und größere Mittel zur Verfügung standen, bis gegen die 30er Jahre — von einzelnen Ausnahmen abgesehen — nicht über die altvenezianische Polychorie hinausging und, wie das Beispiel Johann Stadlmayrs [91] zeigt, den konzertierenden Elementen nur nach und nach Einlaß gewährte.

Die nächste uns erhaltene Messenpublikation, ebenfalls von Johann Benn, stammt aus dem Jahre 1644 und ist besonders dadurch interessant, daß sie zwei stilistisch verschiedene Messetypen enthält, ein Umstand, der für die Uebergangszeit, in der wir uns befinden, recht charakteristisch ist. Bezeichnenderweise wird schon im Titel auf diese Verschiedenheit hingewiesen; man ist in dieser Zeit stets darauf bedacht, das stilistisch Neue vom Aelteren sauber zu scheiden [92]. So lautet der Titel von Benns Publikation: «Missae concertatae trium vocum, adjuncto choro secundo sive Ripieni a

4 pro beneplacito, et una Missa ab Octo». Wie wir sehen, enthält das Werk Messen der neuen, konzertierenden Richtung; ihnen beigegeben ist aber als letzte Nummer noch eine Messe im älteren Stil. Auf sie sei zuerst eingegangen.

Bei Messen, welche die Besetzungsangabe «ab octo» (a 8, 8 vocum) tragen, handelt es sich regelmäßig um doppelchörige Werke, doppelchörig nicht im Sinne zweier wesentlich verschiedener, sondern zweier koordinierter Chöre, die weder in der satztechnischen Behandlung noch in der Besetzung irgendwie gegeneinander kontrastieren [93]. Es sind Nachfahren der alten, venezianischen Richtung der Polychorie, die von Willaert, den beiden Gabrieli u. a. ausging und bereits im 16. Jahrhundert auch diesseits der Alpen Nachahmung fand, in der Messe vor allem durch Hans Leo Haßler und Jacobus Gallus. Wie bereits anläßlich des Ueberblicks über das außerschweizerische Messenschaffen erwähnt, wurde dieser Typus noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gepflegt, sowohl in Italien wie in Deutschland. Dabei machte sich selbstredend auch hier sehr bald das veränderte musikalische Empfinden geltend: an Stelle der Polyphonie trat die moderne, auf Dur und Moll basierende Schreibweise und die Stützung des akkordischen Satzes durch einen Generalbaß. In der Beigabe des letzteren sind die Komponisten lange schwankend; seine Heranziehung wird oft freigestellt [94]. Bei Johann Benn allerdings steht die Mitwirkung eines Continuo von Anfang an fest: sein durchaus moderner, vertikal orientierter Satz verlangt die Stützung durch ein Akkordinstrument.

Die ganze Messe baut sich nun auf einem stetigen, äußerst kurzatmigen Antiphonieren beider Chöre auf, zu einer melodischen Entwicklung kommt es nirgends, da beide Chöre ihre Teilabschnitte stets mit einer Kadenz abschließen. Bei der Kürze der Teilabschnitte (im Durchschnitt bloß ein bis drei Takte) ist es begreiflich, daß sich keine eigentliche Melodik entfalten kann; die kurzen Motive der Oberstimme sind meist nichts anderes als das Resultat der akkordischen Fortschreitung. Beide Chöre sind fast ausnahmslos durch ihren Schluß- bzw. Anfangsakkord miteinander verbunden; dadurch ergibt sich das Bild eines fortlaufenden 4stimmigen Satzes, der sich nur an bestimmten Stellen, vor allem am Schluß von ganzen Sätzen oder größeren Teilabschnitten, zur 8-Stimmigkeit erweitert. Im Satz herrscht fast überall reine Homophonie vor; die Textaussprache erfolgt in allen Stimmen streng gleichzeitig und syllabisch, nur selten wird eine Silbe durch eine kleine melodische Floskel ausgezeichnet. Einige wenige Stellen zeigen Ansätze zu polyphoner Stimmführung, so die Stelle «Dei Patris Amen» am Schluß des Gloria, «Qui propter nos homines», «Et incarnatus est», das Wort «Sanctus» zu Beginn des Sanctus. Es sind dies alles Stellen, die, wie unten zu zeigen sein wird, in der konzertierenden Messe in der Regel durch kunstvollere Stimm-

führung ausgezeichnet werden. Benns Messe repräsentiert den Typus der venezianischen, doppelchörigen Messe, aber in stark verflachter Weise; die kontrapunktische Stimmführung wird gänzlich vernachlässigt, das Prinzip des räumlich-akustischen Musizierens mittels zweier getrennt aufgestellter Chöre ist allein herrschend, wirkt sich aber infolge des unorganischen Aneinanderreihens kleiner und kleinster Teilchen unkünstlerisch aus.

Mit Benns übrigen (vier) Messen betreten wir den Boden des konzertierenden Stils. Das Gleichgewicht beider Chöre ist hier aufgegeben: der eine Chor behält seine volle Besetzung, er heißt von jetzt an Ripieno-Chor; der andere wird solistisch besetzt, die einzelnen Stimmen sind die «voces concertatae», und nach diesen wird die ganze Messe als «Missa concertata» bezeichnet. Ein wesentlicher Bestimmungsfaktor aller konzertierenden Musik, die quantitative Klangkontrastierung, ist hier erreicht; der nächste Schritt führt dann zur Aufnahme auch des qualitativen Momentes, d. h. der Herbeiziehung von konzertierend verwendeten Instrumenten.

Im Interesse der Uebersichtlichkeit der Darstellung möchte ich davon absehen, die nach Benns Messen erschienenen Werke, die sämtlich zur Gattung der Missa concertata gehören, chronologisch zu behandeln. Es erübrigt sich dies schon deshalb, weil sich an Hand der überlieferten Werke kaum eine fortschreitende Entwicklung erkennen läßt; die Zahl der beteiligten Komponisten ist zu klein, die Voraussetzungen ihres Schaffens sind allzu verschieden, um ihre Werke in einen den historischen Tatsachen entsprechenden, nicht bloß hypothetischen Zusammenhang zu bringen. Ich beschränke mich deshalb darauf, das vorhandene Material auf das «konzertierende Stilprinzip» hin zu untersuchen und, gemäß meinem Ergebnis, in bestimmte Gruppen einzuteilen.

Die Hauptscheidung, die gemacht werden kann, ist die in 2- und 3chörige Werke. Erstere basieren auf dem Prinzip des quantitativen Klangkontrastes zwischen einem solistisch und einem ripienistisch besetzten Vokalkörper, letztere vermehren diesen Kontrast noch durch Herbeiziehung eines Instrumentalkörpers. Je nachdem, ob der Ripieno- bzw. der Instrumentalchor nur der Klangverstärkung dient oder ob er zum Solochor als etwas Selbständiges hinzutritt, ergeben sich innerhalb der beiden Hauptgruppen nochmalige Unterteilungen. Bevor wir auf die einzelnen Gruppen näher eingehen, seien noch einige allgemeine Bemerkungen vorausgeschickt.

Die weitaus größte Zahl bilden solche 3chörige Messen, bei denen die Mitwirkung des Ripienochores und diejenige des Instrumentalchors (hier oft mit Ausnahme zweier obligatorischer Sopraninstrumente) freigestellt wird[95]. In den Werktiteln kommt dies zum Ausdruck durch Zusätze wie «pro beneplacito», «ad libitum» oder dadurch, daß die nicht zu entbehrenden Stimmen

expressis verbis genannt werden, z. B. «ab ... 7 Instrumentis, sed tantum quatuor necessariis». Diese Gepflogenheit ist durchaus nichts Ungewöhnliches, entspricht sie doch der noch bis weit ins 18. Jahrhundert geübten Praxis, die Besetzung eines Musikstückes den jeweils vorhandenen Mitteln anzupassen [96]. Fehlte es z. B. an Ripienisten, so blieben eben die Tuttistellen unverstärkt und wurden allein von den Solisten gesungen [97], wobei freilich die Komposition das für das Stilempfinden jener Zeit so wichtige Element des klanglichen Kontrastes einbüßte. Einen viel stärkeren Eingriff bedeutete es, wenn ein selbständig geführter Ripienochor wegfiel; daß auch dies vorkommen konnte, zeigen die konzertierenden Messen Benns und Bennigers, deren Ripienochöre, obwohl gegenüber dem Solochor größtenteils selbständig geführt, doch den Vermerk «ad libitum» tragen. Uebrigens ist es auch durchaus denkbar, daß umgekehrt beim Fehlen geschulter Solosänger die Solopartien durch einen (vielleicht schwächer besetzten) [98] Chor gesungen wurden, kam es doch dem früheren 17. Jahrhundert mehr auf die Gegenüberstellung verschieden stark besetzter Klanggruppen als auf den absoluten Gegensatz zwischen Solo und Tutti an.

Werfen wir noch einen Blick auf die Stimmenzahl der einzelnen Chöre, so finden wir für den Ripienochor die Vierstimmigkeit, für den Solochor dagegen die Fünfstimmigkeit vorherrschend; daneben begegnen auch 2stimmige (6 mal), 3stimmige (9 mal), 4stimmige (11 mal) und 6- bzw. 7stimmige (je 1 mal) Solochöre. Es macht sich deutlich die Tendenz bemerkbar, die Solochöre nicht in normaler Vierstimmigkeit zu besetzen, um sie auch in der Stimmenzahl mit dem Ripienochor kontrastieren zu lassen. So differiert die Solostimmenzahl gegenüber dem Chor regelmäßig bei Benn, Benniger, in drei Messen bei Steingaden und mindestens in sechs bei Suevus [99]. Der Instrumentalchor wird meist aus 5 Instrumenten gebildet, von denen aber in der Regel nur zwei obligaten Charakter haben.

A. Zweichörige Werke

a) Mit bloß klangverstärkender Funktion des Ripienochores

Das einzige hier zu nennende Werk ist der «Liber tertius Missarum concertatarum duarum vel quinque vocum» von Felician Suevus aus dem Jahre 1655. Es nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als es die stärkste Beschränkung der äußeren Mittel zeigt: 2 Solostimmen mit Orgel, dazu nach Belieben ein 5stimmiger Ripienochor [100]. Wir erinnern uns, daß auch in Italien sich im Laufe des Jahrhunderts ein deutliches Streben nach Konzentration der klanglichen Mittel bemerkbar macht: der Ripienochor wird mehr und mehr freigestellt [101] und verschwindet bisweilen ganz [102]. Zwar ist kaum anzunehmen, daß Suevus hier italienisch beeinflußt ist;

sicher waren für ihn lokale Rücksichten maßgebend [103]; doch bleibt es bemerkenswert, daß eine so weitgehende Beschränkung der äußeren Mittel auch diesseits der Alpen vorkam [104].

b) Mit selbständiger Funktion des Ripienochores

Auch diese Gruppe ist nur durch ein Werk vertreten, nämlich durch die bereits erwähnten «Missae concertatae» (1644) von Johann Benn. Dem 4stimmigen Ripienochor wird hier ein aus nur 3 Stimmen gebildeter Solochor gegenübergestellt, den in Missa I Alt, Tenor und Baß, in Missa II und III 2 Soprane und Baß und im Requiem 2 Tenöre und Baß bestreiten; an Stelle der Soprane in Missa II und III können auch Tenöre treten [105]. Wie in der oben, S. 39, besprochenen doppelchörigen Messe den Wechsel zweier Chöre, so verwendet Benn nun hier eine wechselnde Abfolge von Solo- und Tuttiabschnitten zum Aufbau des Ganzen. Dabei macht sich deutlich das Streben geltend, durch Heranziehung des Chores am Schluß von Satzteilen oder von ganzen Sätzen eine Steigerung zu erzielen [106]. Die Verse beginnen meist solistisch, um dann in ein Schluß-Tutti auszuklingen; doch werden längere Solopartien gern schon vor dem Schluß durch kurze Chor-Zwischenrufe unterbrochen. Am stärksten zwischen Solo und Tutti aufgeteilt sind die Verse der textarmen Sätze Kyrie, Sanctus und Agnus Dei; nur Christe und Benedictus sind hiervon ausgenommen, da sie dem Solo einen besonders breiten Platz einräumen. Die schärfste Scheidung zwischen Solo und Tutti tritt in der Sequenz der Totenmesse in Erscheinung: jede ihrer Strophen ist in der Regel nur einer Klanggruppe zugewiesen; Tutti-Abschlüsse solistisch besetzter Strophen bilden die Ausnahme.

Charakteristisch ist auch die unterschiedliche satztechnische Behandlung des Solo- und des Ripienochores. Dieser wird fast ausnahmslos homophon geführt, unter streng gleichzeitiger Silbenaussprache in allen Stimmen, jener nähert sich der polyphonen Schreibweise und macht besonders häufig von Imitationen Gebrauch [107]. Dieser Gegensatz homophoner Tutti- und polyphoner Solopartien ist ein Hauptmerkmal der konzertierenden Messe, das sich schon in ihrer Anfangsentwicklung [108] bemerkbar macht und während unseres Zeitraums in allen Ländern vorherrscht. Es bedeutet nichts anderes als die künstlerische Nutzbarmachung einer praktischen Gegebenheit: nämlich einer Zweiheit von künstlerischen Kräften — Solisten und Ripienisten — stilistisch gerecht zu werden. Die Vorliebe der Barockzeit für Kontrastwirkungen wird dadurch um ein weiteres Element bereichert: zur klanglichen tritt die satztechnische Kontrastierung. Sie ist nun bei Benn, der ja einen selbständig geführten Ripienochor verwendet, auf zwei Arten möglich: einmal im Nacheinander von Tutti und Solo, dann aber auch im Zusammenwirken beider Gruppen, indem die Solostimmen dem homophonen Chorsatz polyphonierend gegenübertreten.

Eine solche Behandlung erfolgt aber nur dann, wenn die Choreinsätze pausenlos in die Solopartien eingreifen; geht hingegen dem Choreinsatz eine Zäsur voraus, so werden die Soli satztechnisch den Ripienis angeglichen. Abweichungen von der homophonen Setzweise der Ripieni kommen fast nie vor; dagegen finden sich hin und wieder in parallelen Terzen geführte Soloduette, besonders im Requiem; auch homophone Soloterzette begegnen bisweilen. Im allgemeinen muß aber festgestellt werden, daß Benn von homophon geführten Duetten und Terzetten, wie sie sonst für die Barockmesse typisch sind, recht sparsamen Gebrauch macht. Sehr selten sind bei Benn auch isolierte, für sich abgeschlossene Solopartien. Der einzige, als besonderer Abschnitt komponierte Vers, bei dem die Ripieni regelmäßig schweigen, ist das Crucifixus. Auf seine Bedeutung als Solovers wurde schon oben anläßlich des Ueberblicks über das außerschweizerische Messenschaffen hingewiesen. Nebst dem Crucifixus sind es hauptsächlich Christe und Benedictus, die in solistischer Besetzung aufzutreten pflegen. Auch bei Benn begegnet einmal (Missa III) ein als isolierte Solopartie behandeltes Christe; dagegen beschränkt sich das Benedictus von Missa I (der einzigen Messe, in der es überhaupt vertont ist)[109] auf ein Baß-Solo von bloß drei Takten. Die Zuweisung eines solchen Einzel-Solos an einen ganzen Vers findet sich bei Benn nur als ganz seltene Ausnahme[110].

B. Dreichörige Werke

Wie schon oben bemerkt, sind unter den schweizerischen Messen des 17. Jahrhunderts die dreichörigen, d. h. aus einem Solo-, einem Ripieno- und einem Instrumentalchor bestehenden Werke zahlenmäßig am stärksten vertreten. Wie in Italien und Deutschland, so stellt auch in der Schweiz die Dreichörigkeit etwa seit der Mitte des Jahrhunderts den Normaltypus dar. Nicht weniger als 40 von den hier zu behandelnden Messen gehören ihm an[111]. Je nach dem Verhältnis, in dem der Ripieno- bzw. der Instrumentalchor zum Solochor steht, lassen sich auch hier, wie bei den zweichörigen Messen, wieder bestimmte Gruppen unterscheiden, nämlich a) Werke mit bloß klangverstärkender Funktion des Ripieno- und des Instrumentalchors, b) Werke mit teilweise selbständiger Funktion des Instrumentalchors, und c) Werke mit teilweise selbständiger Funktion des Ripieno- und des Instrumentalchors.

a) Mit bloß klangverstärkender Funktion des Ripieno- und des Instrumentalchors

Das früheste uns erhaltene dreichörige, instrumentalbegleitete Messenwerk ist der «Liber primus Missarum concertatarum», den Felician Suevus im Jahre 1645 dem Schultheißen und Rat von

Solothurn widmete [112]. Charakteristisch für dieses Frühwerk einer instrumentalbegleiteten Messe in der Schweiz ist vor allem die bloß ripienhafte Funktion, die hier der Instrumentalchor noch innehat. Gemäß dem Titelzusatz «Adjuncto choro secundo, sive Ripieni, ut vocant, tam vocali, quam instrumentali, pro beneplacito» besteht noch keine scharfe Scheidung zwischen Ripien- und Instrumentalchor; beide werden noch wie ein Chor behandelt, der nach Belieben durch Instrumente gestützt oder auch nur von Instrumenten ausgeführt werden kann. Welche Instrumente verwendet werden sollen, wird nicht gesagt [113]. Es läßt sich auch denken, daß der Ripienochor nur partiell von Instrumenten begleitet wurde; eine solche Ausführung ist für gewisse ausländische Messen bezeugt [114]. Auf die häufige Freistellung der Instrumentalbegleitung in der italienischen und deutschen Messe wurde bereits anläßlich des allgemeinen Ueberblickes hingewiesen.

Im Jahre 1654 ließ Suevus seinem ersten Messenband einen zweiten folgen, der stilistisch genau dieselben Züge trägt wie der erste. Weitere Angaben über die Technik des Konzertierens lassen sich leider nicht machen, da von beiden Werken nur je 2 Stimmen erhalten sind. Aus den Indices ist ersichtlich, daß die Messen des ersten Bandes einen 4stimmigen (das Requiem einen 5stimmigen) Solochor aufweisen, während der Solochor des zweiten Bandes 5- und 6stimmig ist.

Die beiden Werke sind die einzigen unter den schweizerischen Messen, in denen sowohl der Ripieno- wie der Instrumentalchor nur der Klangverstärkung dient. Den größten Prozentsatz bilden Messen, die einem dieser beiden Chöre — wenigstens partiell — selbständige Funktion zuweisen.

b) Mit teilweise selbständiger Funktion des Instrumentalchors

Bevor wir die einzelnen Publikationen — es handelt sich um die Messen Steingadens (1666 und undatiert), Glettles (1670), Molitors (1681) und Martinis (1708) — näher zu charakterisieren versuchen, seien ihre gemeinsamen Züge hervorgehoben. In allen diesen Messen bildet der Ripienochor eine bloße Klangverstärkung des Solochors, während der Instrumentalchor teils selbständig, teils mit dem Ripienochor verläuft. Von den Instrumenten (in der Regel fünf: 2 Violinen und 3 Violen, oder 2 Zinken und 3 Posaunen, oder auch Streicher und Bläser gemischt) sind meist nur die beiden Sopraninstrumente obligat, die übrigen verdoppeln die entsprechenden Stimmen des Ripienochores. Einzig bei größeren, isolierten Solopartien können — falls nicht die Orgel allein die Begleitung übernimmt, was das Uebliche ist — die Instrumente in ihrer Gesamtheit der Solostimme selbständig gegenübertreten.

Für alle Messen charakteristisch ist auch hier, wie bei den zweichörigen Werken, eine stetig wechselnde Abfolge von Solo- (mit

und ohne Begleitung von Melodieinstrumenten) und Tuttipartien. Durch den häufigen Wechsel von Solo und Tutti, von Instrumental- und Orgelbegleitung und durch die Einschiebung kleiner Vor- und Nachspiele (Sonaten, Sonatinen, Sinfonien) ergibt sich jene Farbigkeit, die das eigentliche Merkmal des konzertierenden Stiles ist und die, wie in Italien und Deutschland, so auch in der Schweiz in der Messe ihre besondere Blüte erreichte. Freilich gehen in der Herausarbeitung klanglicher Kontrastwirkungen nicht alle Tonsetzer gleich weit. Während bei den einen die Aufteilung der Sätze in kleine und kleinste Klanggruppen zu einer die Einheitlichkeit des Ganzen gefährdenden Spielerei wird [115], zeigen sich andere offensichtlich bestrebt, mehrere Verse unter Beibehaltung der gleichen Besetzung abschnittweise zusammenzufassen, um so eine größere Geschlossenheit der Messensätze zu erreichen. Bezeichnenderweise sind es dann gerade diese Komponisten, bei denen auch die Tendenz nach formaler Abrundung der Sätze (Analogien zwischen Satzteilen, musikalische Wiederholungen) am stärksten zum Ausdruck gelangt [116].

Die Buntheit im allgemeinen wird noch erhöht dadurch, daß nicht nur Soli einerseits und Tutti anderseits miteinander kontrastieren, sondern daß auch innerhalb der Solopartien wieder größte Mannigfaltigkeit der Besetzung herrscht. Während beim Tutti immer die Höchstzahl der vorgeschriebenen Singstimmen und Instrumente beschäftigt sind, wirken, wie schon angedeutet, an den Solostellen die Instrumente bald voll, bald nur teilweise, bald gar nicht mit; ebenso wechselt ständig die Anzahl der Singstimmen, sowohl von Solopartie zu Solopartie als auch innerhalb einer Solopartie. Bald dialogisieren zwei miteinander, bald vereinigen sie sich zum Duett oder Terzett, hin und wieder erklingen sie alle zusammen. Nur selten aber läßt sich eine Solostimme allein in einem in sich geschlossenen Abschnitt vernehmen: man scheut sich vor der rein monodischen Auslegung des Messetextes. Immerhin läßt sich konstatieren, daß sich das Einzelsolo gern an bestimmte Stellen heftet; es sind dies vor allem die dramatischen Partien des Credo: Crucifixus [117], Qui propter nos, seltener Et incarnatus; ferner Benedictus (immer ein Solo) und häufig das Christe. Als Einzelsoli werden Baß-Soli bevorzugt, deren melodische Führung noch ganz vom Generalbaß abhängig ist. Die ausgedehntesten Einzelsoli bringt Steingaden (bis zu einem ganzen Vers); bei den übrigen teilen sich meist zwei oder mehr Solostimmen in den Vortrag eines Verses.

In bezug auf die qualitative Klangkontrastierung (Gegensatz vokal-instrumental) ist noch zu bemerken, daß sie sich noch nicht auf den Charakter der Melodik bezieht. Die Haltung der Instrumentalstimmen ist noch völlig vokal, das thematische Material größtenteils den Singstimmen entlehnt; nur gelegentlich heben sich die Instrumentalstimmen durch häufigere Tonwiederholungen oder

größere Intervalle von den Singstimmen ab, besonders in den Vor- und Zwischenspielen. Die Emanzipation des Instrumentalkörpers von den Singstimmen vollzieht sich erst im beginnenden 18. Jahrhundert, mit dem Aufkommen der neapolitanischen Schule; ihre ersten Einflüsse zeigen sich unter unsern Komponisten bei Martini und Benniger, deren Werke bereits ins 18. Jahrhundert fallen.

Wir wenden uns nun den einzelnen Komponisten zu. Die Reihe der dreichörigen Werke unserer Gruppe b) eröffnet

Constantin Steingaden

mit 3 Messen aus den «Flores hyemnales» (1666), 5 «Messe concertate» (ebenfalls 1666) und einer handschriftlichen, nur bis zum Osanna geführten Messe. Für die Vokalchöre bevorzugt Steingaden die Vierstimmigkeit; nur 3 Messen (Nr. III—V der «Messe concertate») weisen einen 5stimmigen Solochor auf [118]. Dagegen herrscht die Fünfstimmigkeit im Instrumentalchor vor. Für ihn verlangt Steingaden in den «Messe concertate» und in der handschriftlichen Messe das für seine Zeit normale, aus 2 Violinen, Alt-Viola, Tenor-Viola und Violone bestehende Streichquintett; doch stellt er es frei, die Violen durch Trompeten der entsprechenden Stimmlagen zu ersetzen. In den drei Messen aus den «Flores» beschränkt sich die Instrumentalbegleitung auf 2 Violinen. Sie sind es, die in der Messe des 17. Jahrhunderts den eigentlichen Kern der Instrumentalbegleitung bilden [119], indem sie den Singstimmen selbständig, konzertierend gegenübertreten, während sich die übrigen Instrumente meist mit bloß ripienistischer Funktion begnügen müssen. Bei Steingaden ist nun besonders bemerkenswert, wie selbständig die Violinen, sowohl unter sich, wie gegenüber den Solostimmen, geführt sind. Nur ausnahmsweise verlaufen sie in Terzen, meist ergehen sie sich in Imitationen, besonders an Stellen, wo auch die Singstimmen imitierend gehalten sind. Gern bilden sie untereinander komplementäre Rhythmen, oder eine länger gehaltene Note der einen wird durch Durchgangstöne der andern Violine ausgefüllt. Um so mehr fallen dann hin und wieder Stellen auf, an denen die beiden Instrumente unter sich und sogar noch mit einer Singstimme im Unisono verlaufen, wie z. B. im imitierend gehaltenen Crucifixus und im Osanna der handschriftlichen Messe. Sonst beteiligen sich die Violinen auch bei Tuttistillen, sofern sie imitierend gehalten sind, stets selbständig an der Imitation. Mit dieser selbständigen Führung der Sopraninstrumente sogar an Tuttistellen steht Steingaden unter den schweizerischen Komponisten, wenigstens soweit es das unvollständig erhaltene Material erkennen läßt, einzig da, wie er denn der polyphonen Stimmführung im allgemeinen in seinen Messen einen breiten Platz einräumt.

Hinsichtlich des Zusammenwirkens von Instrumenten und Singstimmen weichen die «Messe concertate» von der handschrift-

lichen Messe beträchtlich ab. In jenen wird — von einer oder zwei Ausnahmen abgesehen[120] — die bloß ripienistische Funktion der begleitenden Violen[121] streng eingehalten: sie erklingen nur zur Verstärkung der ihnen entsprechenden vokalen Ripienstimmen bei Tuttipartien, so daß sich der Instrumentalchor im Grunde auf die beiden obligaten Violinen reduziert; die «Messe concertate» unterscheiden sich also nicht wesentlich von den konzertierenden Messen aus den «Flores», in denen außer den 2 Violinen überhaupt keine andern Instrumente verlangt werden[122]. Anders dagegen die handschriftliche Messe. Die hier verhältnismäßig häufigen Einzelsoli[123] sind alle begleitet, und zwar die Baßsoli stets vom vollen Instrumentalkörper (die Violinen ergehen sich dabei meist in raschen Passagen über den in längeren Notenwerten gehaltenen Violen), die übrigen Einzelsoli sogar nur von den Violen, die dann zusammen mit dem Violone eine ruhige, rein akkordische Begleitung ausführen. Ganz vereinzelt kommt es auch vor[124], daß ein Solo allein durch Tenor-Viola und Orgel begleitet wird. Orgelbegleitung allein, ohne Melodieinstrumente, ist regelmäßig den Gruppensoli (Duette und Terzette) beigegeben[125]. Nur an den Tuttistellen sind auch in dieser Messe die Violen bloß stimmverstärkend verwendet.

Auffallend ist in der handschriftlichen Messe auch das starke Hervortreten des Einzelsolos. Etwa die Hälfte der Verse des Gloria, etwa ein Drittel derjenigen des Credo werden solistisch, in arios-rezitativischem Stile vorgetragen, wobei gern mehrere Verse zu einer Sologruppe, in die sich verschiedene Solostimmen teilen, zusammengefaßt werden. Auch in den übrigen Messen finden sich öfters längere Einzelsoli, vorzugsweise bei den Versen «Qui propter nos» (3 mal), «Crucifixus» (3 mal), «Et incarnatus» (2 mal) und «Benedictus» (4 mal). Im Gloria ist das Einzelsolo selten; im Kyrie und im Agnus Dei kommt es gar nicht vor.

Auch die Gruppensoli heften sich in erster Linie an die genannten Stellen. Gloria und Agnus Dei sind wiederum an ausgedehnten Solopartien am ärmsten, dagegen ist das Christe häufig als Duett oder Terzett komponiert. Das Benedictus ist bereits zum festen Platz für das Solo geworden. Häufig scheinen bestimmte Textworte für die Wahl eines Einzelsolos mitbestimmend zu sein, nämlich Verse, in denen Worte wie «solus», «unum» usw. vorkommen. Hierüber wird unten im Kapitel «Textbehandlung» noch zu sprechen sein.

Mit dem Wechsel zwischen Solo und Tutti geht Steingaden verhältnismäßig sparsam um; in den textreichen Sätzen Gloria und Credo ist in der Regel ein ganzer Vers der nämlichen Besetzung zugewiesen, kurze Verse werden unter der gleichen Besetzung zusammengefaßt; in den textarmen Sätzen, wo die Vertonung der einzelnen Verse ausgedehnter ist, wechseln in der Re-

gel zwei bis vier, bisweilen auch mehr Gruppen miteinander ab; die oft fugierten Kyrie, Amen, Osanna und Dona nobis pacem, deren Ausdehnung oft beträchtliche Ausmaße annimmt, gehen in der Heranziehung wechselnder Klanggruppen am weitesten. Immer aber zeigt Steingaden das Streben, den Wechsel zwischen Solo und Tutti in den Dienst des musikalischen Aufbaus der einzelnen Sätze bzw. Verse zu stellen; die Klangkontrastierung ist ihm nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Hervorhebung bestimmter Worte oder zur Gliederung. So sehen wir denn oft, daß der klangliche Wechsel dazu dient, gewisse Abschnitte symmetrisch zu gestalten. Es umschließen z. B. öfters zwei kürzere Tutti ein längeres Solo, oder zwei lange Solopartien wechseln mit zwei kurzen Tuttis, oder ein Solo und ein Tutti allein halten sich das Gleichgewicht. Fast immer beschließt das Tutti einen Abschnitt, nur ausnahmsweise ein Solo; dagegen findet sich sehr häufig eröffnendes Solo.

Jede Klanggruppe trägt eine vollständige musikalische Phrase vor und schließt mit einer Kadenz; nur in den fugierten Partien gehen die beiden Gruppen meist ohne Einschnitt ineinander über. Eine Verteilung ein und desselben Motivs auf wechselnde Klanggruppen ist also in der Regel vermieden; auch innerhalb der Sologruppen, wo andere Tonsetzer gern verschiedene Solostimmen miteinander dialogisieren lassen, herrscht wenig Stimmen-Wechsel. Selten folgt einmal auf eine 2- eine 4- oder 3stimmige, noch seltener auf eine 1- eine 3stimmige Phrase. Eine Wiederholung gleicher Motive durch verschiedene Solostimmen kommt nur bei textlicher Wiederholung, vorwiegend in fugierten Partien, vor [126].

Ein weiteres, schon anläßlich der Besprechung von Benns konzertierenden Messen hervorgehobenes Merkmal des konzertierenden Stils: der satztechnische Kontrast zwischen homophonem Tutti und polyphonem Solo, ist bei Steingaden nicht so stark vorherrschend wie bei andern Tonsetzern der gleichen Zeit. Auch in der Setzweise vermeidet Steingaden einen allzu häufigen Wechsel. Die Sätze sind im allgemeinen eher homophon gehalten; dafür werden aber ihren Schlußversen oder -worten häufig Fugen oder wenigstens fugenähnliche Sätze unterlegt [127], die an Umfang dem ganzen übrigen Satz oft gleichkommen oder ihn sogar übertreffen. Gerade innerhalb dieser fugierten Partien wird nun, wie schon angedeutet, von der Solo-Tutti-Kontrastierung besonders ausgiebig Gebrauch gemacht. In den übrigen Teilen der Sätze wechseln homophon rezitierte Tuttipartien mit vorwiegend in Terzen geführten Duetten oder arios-rezitativisch gehaltenen Solis. Bemerkenswert ist, daß abgesehen von den Schlußfugen noch gewisse andere Stellen durch polyphone Schreibweise ausgezeichnet werden, wiederum ohne Rücksicht auf ihre Besetzung. So erscheint das Wort «Sanctus» meist in polyphonem Chorsatz, während unter den Solopartien vor allem das vorzugsweise dem Ensemble sämtlicher Solostimmen zugewiesene Crucifixus [128] durch imitierende

Stimmführung hervorragt. Auch das Et incarnatus, in seiner Gesamtheit oder wenigstens in den Schlußworten «et homo factus est» ist hier zu nennen.

Melchior Glettle

Einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Barockmesse liefert Melchior Glettle mit den Messen seiner «Expeditionis musicae classis III». Wir dürfen allerdings Glettle nur bedingt der schweizerischen Musikgeschichte zuzählen, entstanden doch seine sämtlichen Werke in Augsburg, wo er zwischen 1667 und 1677 als Domkapellmeister tätig war. Ob Glettle überhaupt in der Schweiz gewirkt hat, wissen wir nicht [129]; eine Beziehung zur schweizerischen Musikgeschichte ergibt sich lediglich aus dem Umstand, daß er in der Schweiz geboren ist. Seine «Missae concertatae» vom Jahre 1670 nehmen unter den hier besprochenen dreichörigen Werken insofern einen wichtigen Platz ein, als in ihnen ein weiterer für die konzertierende Messe typischer Zug erstmals zutage tritt: die Ausdehnung des bisher nur im gleichzeitigen Zusammenwirken von Vokal und Instrumental gegebenen Prinzips der qualitativen Klangkontrastierung auch aufs zeitliche Nebeneinander dieser beiden Gruppen durch die Einschiebung von instrumentalen Vor- und Zwischenspielen. Diese Einbeziehung rein instrumentaler Formen (Sinfonien, Sonaten, Sonatinen) in die Messe hat, wie schon beim allgemeinen Ueberblick bemerkt, ihren Ursprung in Italien, speziell in Venedig, und fand auch in Süddeutschland bald Nachahmer [130]; dagegen kommen in schweizerischen Messen erst gegen Ende des Jahrhunderts selbständige Instrumentalsätze vor [131]. Es ließe sich wohl fragen, ob vielleicht Glettles Messen zur Aufnahme dieser Praxis in der Schweiz Veranlassung gegeben haben.

Abgesehen von der Verwendung selbständiger Instrumentalsätze sind Glettles Messen auch dadurch interessant, daß ihnen genaue Angaben über die praktische Ausführung im allgemeinen und insbesondere über die Sonatinen beigefügt sind. Es bestehen da für die einzelnen Messen ganz bestimmte, voneinander abweichende Vorschriften, die für Glettles sorgfältige Arbeitsweise zeugen und zugleich einen interessanten Einblick in die damalige Musikpraxis gewähren.

Fassen wir zunächst die Besetzung im großen ganzen ins Auge, so erkennen wir schon aus dem Titel «Missae concertatae a 5 Vocibus Concertantibus Necessarijs, 5 Instrumentis concertantibus ad libitum, 5 Ripienis seu Pleno Choro», daß sich die Messen wieder auf dem für unsere Gruppe b) charakteristischen Kontrast zwischen Soli, Ripieni und Instrumenten aufbauen. Wie bei Steingaden, ist der Solochor hinsichtlich seiner Stimmenzahl vom Ripienochor nicht abgehoben: beide Chöre sind 5stimmig; die für den Instrumentalchor normale Fünfstimmigkeit findet sich also bei allen Chören wieder. Im Instrumentalchor stehen, ebenfalls

parallel zu Steingaden, 2 Violinen als Sopraninstrumente fest, während für die mittleren Lagen wieder die Wahl zwischen Streichinstrumenten (Alt- und Tenorviola) und Bläsern (diesmal Alt- und Tenorposaune) offen gelassen wird. Als Baßinstrument dient die Baß-Posaune oder das Fagott; der in einem gesonderten Stimmheft notierte Violone wird nur zur Stützung des Orgelbasses verwendet [132]. Von den sieben Messen, die für diese Besetzung geschrieben sind, wird eine letzte, achte schon im Titel durch den Zusatz «Addita una ab 8 Vocibus, et 7 Instrumentis» deutlich abgehoben. Wir lassen sie, da sie in Glettles Werk eine Sonderstellung einnimmt, vorläufig außer Betracht und wenden uns den Messen I—VII zu.

In einem kurzen Vorwort zu seinem Werk betont Glettle, daß er eigentlich im Sinne gehabt habe, seine Messen mit viel mehr Stimmen und Instrumenten auszustatten; allein, in der Befürchtung, ihre Aufführung würde an den zahlreichen Orten, die nicht über eine große Zahl von Sängern und Instrumentisten verfügten [133], auf Schwierigkeiten stoßen, habe er von einem allzu großen Klangapparat abgesehen. Alle Messen, mit Ausnahme der letzten, könnten nämlich nötigenfalls von fünf Singstimmen (und Orgel) allein ausgeführt werden, indem sowohl die Instrumente wie der Ripienochor wegblieben [134]. Diese Reduzierbarkeit des Ganzen auf den Kern der konzertierenden Solostimmen ist nun zwar nichts Neues; wir begegneten ihr schon bei Suevus und in vielen Messen des Auslandes. In jenen Fällen war es aber immer ein bloß stimmverstärkender Instrumentalchor, der im Bedarfsfalle weggelassen werden konnte; bei Glettle hingegen werden die Instrumente ausdrücklich als «konzertierend», also obligat, bezeichnet, und in der Vorrede wird darum auch besonders betont: «5 Instrumenta, tametsi concertantia, sunt ad libitum» [135]. Im Gegensatz zu Steingadens «Messe concertate», wo nur die klangverstärkenden Alt- und Tenorinstrumente entbehrlich waren, stellt also Glettle die Mitwirkung des gesamten Instrumentalkörpers frei, obschon bei Solopartien auch die Instrumente der Alt- und Tenorlage selbständig geführt sind [136]. Gilt nun diese Behandlung der Instrumente unterschiedslos für alle Messen (außer der letzten), soweit es sich um die Begleitung handelt, so finden wir für die rein instrumentalen Partien von Fall zu Fall voneinander abweichende Vorschriften. Ueber die Messen I—IV belehrt uns der Index, daß die Sonatinen, falls Instrumente fehlen, übergangen oder von 2 Violinen allein gespielt werden können [137]. Diese vereinigen sich dann mit dem Continuo (Orgel und Violone) zu einer Art Triosonate [138]. Die Messen V und VI enthalten keine Sonatinen, die Frage nach ihrer Ausführung erübrigt sich daher [139]. In der Messe VII können die Sonatinen wieder übergangen werden; will man sie aber spielen, so benötigt man den ganzen Instrumentalkörper, also fünf Instrumente [140].

Eine gesonderte Betrachtung verlangt Glettles Messe VIII. Schon im Titel fällt auf, daß sie nicht, wie die übrigen, als «Missa concertata», sondern als (Missa) «ab 8 vobicus» bezeichnet wird. Wir erinnern uns, daß auch in Benns Publikation von 1644 eine Messe (ebenfalls die letzte) die Bezeichnung «ab octo» trug; sie war noch nicht «konzertierend», sondern noch doppelchörig im Sinne der alten Venezianer. Etwas von diesem Prinzip der Doppelchörigkeit schimmert nun auch noch bei der in Rede stehenden Messe Glettles durch. Sie ist zwar konzertierend, darauf deutet ja auch schon die Verwendung von Instrumenten hin, aber das alte Prinzip der Koordination zweier Chöre ist noch beibehalten, insofern nämlich, als die beiden Chöre hinsichtlich Solo und Tutti noch nicht voneinander geschieden sind: Jeder der beiden Chöre kann sowohl in solistischer wie in ripienistischer Besetzung auftreten. Wir erwähnten in der allgemeinen Uebersicht über das Messenschaffen diesen Fall als ein Frühstadium der konzertierenden Messe, als eine Art Bindeglied zwischen der altvenezianisch-mehrchörigen und der modern-konzertierenden Messe, und wir fanden es, bereits in Verbindung mit einem großen instrumentalen Klangapparat, in Benevolis Festmesse von 1628 besonders ausgeprägt. Als einen verspäteten Nachzügler dieses Typus dürfen wir auch Glettles VIII. Messe bezeichnen. Leider können wir uns über die Art und Weise, wie die beiden Chöre bzw. ihre Solostimmen kombiniert werden, kein Bild machen, da vom 2. Chor keine Stimmhefte mehr erhalten sind [141]. Doch lassen gewisse Eintragungen im Basso continuo, wie B. B. (2 Bässe), sowie die üblichen, den Besetzungswechsel markierenden Buchstaben S (Solo) und R (Ripieno) im Stimmheft des 1. Tenors mit Sicherheit auf Solo- und Ripienogliederung beider Chöre schließen. Im Index wird dann noch ausdrücklich betont: «Necessariae sunt 8 Voces», d. h. 8 Solostimmen, die an bestimmten Stellen durch Ripienisten — falls solche vorhanden sind — verstärkt werden können.

Uebrigens weist die Messe auch noch einen andern Berührungspunkt mit der altvenezianischen Richtung auf: die besondere Farbigkeit ihres Instrumentalchores. Er besteht nämlich aus 2 Violinen, 2 Zinken (Cornetini) und 3 Posaunen. Wie bereits anläßlich des allgemeinen Ueberblicks bemerkt wurde, macht sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine immer stärkere Konzentration des Klangapparates geltend, die sowohl den vokalen wie den instrumentalen Teil betrifft. Besonders in Italien tritt diese Beschränkung der äußeren Mittel zutage [142], während in Deutschland noch länger an der alten Vielfarbigkeit festgehalten wurde; doch errang auch hier für die Begleitung das Streichquintett mehr und mehr die Führung. Ausnahmen finden sich aber noch genug; so verlangt z. B. Samuel Bockshorn 1655 in einer Messe außer Streichtrio obligate Clarinen und Posaunen, und in einer Messe Johann Rudolf Ahles (1657) tritt zum obligat geführten Violinenpaar ein 4stimmiger Posaunen-

chor [143]. Wie bei Ahle, kann sich auch bei Glettle der Instrumentalkörper auf 2 Violinen beschränken, jedoch nur in der Begleitung; für die Sonatinen wird die Gesamtheit der Instrumente benötigt [144].

Zeigt sich also hinsichtlich Besetzung und klanglicher Disposition zwischen der letzten und den übrigen Messen ein prinzipieller Unterschied, so stehen doch alle, was die Technik des Konzertierens anbelangt, auf demselben Boden: in allen herrscht das Prinzip der Solo-Tutti-Kontrastierung. In stärkerem Maße noch als bei Steingaden macht sich nun bei Glettle die Tendenz bemerkbar, durch Zusammenfassung mehrerer Verse unter die gleiche Besetzung allzu häufigem Klangfarbenwechsel aus dem Wege zu gehen: bis gegen sechs Verse können ausschließlich solistisch bzw. ripienistisch besetzt sein. Am ausgedehntesten sind auch hier wieder die einzelnen Klanggruppen im Gloria und im Credo; noch mehr als bei Steingaden, haben hier Solo und Tutti bereits ihre festen Plätze gefunden. Abgesehen von der I. und VIII. Messe, die im allgemeinen mit stärkeren Klangkontrasten operieren, lassen sich in den Glorias sämtlicher Messen 6 große Klanggruppen unterscheiden, die meist auch mit der äußeren Gliederung der Sätze zusammenfallen und sich folgendermaßen auf die Verse verteilen:

V. 2 (Et in terra): Solo.
V. 3—7 (Laudamus bis gloriam tuam): Tutti.
V. 8—10 (Domine Deus bis Filius Patris): Solo.
V. 11—13 (Qui tollis bis miserere nobis): Tutti.
V. 14—16 (Quoniam bis Jesu Christe): Solo.
V. 17 (Cum sancto Spiritu): Tutti; das «Amen» beginnt mit einem kurzen Solo und mündet in ein breites Schluß-Tutti.

Auch die Credos zeigen meist eine übereinstimmende klangliche Disposition:

V. 2 (Patrem): Tutti.
V. 3 (Et in unum): Solo.
V. 4 (Et ex Patre): Solo oder Tutti.
V. 5—8 (Deum de Deo bis homo factus est): Tutti (überwiegend, am ausgesprochensten im Et incarnatus) [145].
V. 9—11 (Crucifixus bis Sedet ad dexteram Patris): Solo. Die Zusammenfassung dieser 3 Verse zur zentralen Sologruppe des ganzen Satzes dient der Hervorhebung der darin zum Ausdruck kommenden besonderen Vorgänge (Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt).
V. 12—14 (Et iterum bis per prophetas): Solo oder Tutti.
V. 15 (Et unam): Solo.
V. 16—18 (Confiteor bis Amen): Tutti. Das «Amen» beginnt wieder, wie im Gloria, mit kurzem Solo.

Eine stärkere Abweichung von dieser Disposition zeigen nur die Messen V und VI. Wie sie überhaupt keine instrumentalen

Zwischenspiele enthalten (und deshalb ganz ohne Instrumente aufgeführt werden können), so ziehen sie auch die Solostimmen nur in ganz beschränktem Umfang heran: das Credo von V weist insgesamt nur 5, dasjenige von VI sogar nur 3 Solopartien auf, alles übrige wird vom Tutti gesungen! Auch das Crucifixus ist in VI ein Tuttivers; umgekehrt werden gerade in diesen beiden Messen ausgesprochene Tuttiverse dem Solo zugewiesen.

Fast noch mehr als Gloria und Credo zeigen die übrigen Verse eine geregelte Verwendung von Solo und Tutti. Wie bei Steingaden, wechselt hier die Besetzung innerhalb der Verse, jedoch in der Regel nur einmal. Die meisten Verse basieren auf dem Kontrast zwischen kürzerem, eröffnendem Solo und breiterem Schluß-Tutti. Eine Ausnahme bildet das in allen Messen ausschließlich solistisch besetzte und meist von Melodieinstrumenten begleitete Benedictus; zweimal (in den Messen V und VIII) wird auch das Christe ausschließlich vom Solo bestritten. Das Sanctus beginnt, abweichend von Steingaden und den meisten andern Komponisten, stets mit einem Solo; erst auf «Dominus» setzen die Ripieni ein, die dann bis zu Ende des Verses beibehalten werden. Auch das darauffolgende Osanna wird meist vom Solo eröffnet; seltener ist es ganz dem Tutti zugewiesen. Das Agnus Dei, das stets nur aus der 1. und 3. Anrufung besteht (in der Kurzmesse VII sogar nur aus der 3.) baut sich vorwiegend auf dem Kontrast zwischen solistischem «Agnus Dei» und ripienistischem «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» auf, wobei auf die Schlußworte «Dona nobis pacem» dieser Kontrast nochmals wiederkehrt. Daneben kommt aber auch die Zuweisung einer ganzen Anrufung nur an e i n e Klanggruppe vor, so z. B. im nur aus der 3. Anrufung bestehenden Agnus der Messe VII, das ausschließlich ripienistisch besetzt ist.

Was nun die Besetzung der Solopartien (Einzel- oder Gruppensolo), ferner ihre Instrumentalbegleitung, endlich ihr Verhältnis zu den Tuttipartien hinsichtlich der Setzweise anbelangt, so können wegen Fehlens der Stimmhefte hierüber leider keine Angaben gemacht werden. Hingegen bleibt noch einiges über die Sonatinen anzumerken. Wie schon die Bezeichnung «Sonatina» andeutet, handelt es sich um Stücke sehr beschränkten Umfanges, die weit hinter den «Symphonien» und «Sonaten» italienischer und auch deutscher Messekomponisten zurückbleiben. Sechs bis acht Takte bilden den Durchschnitt, mehr als zehn Takte sind schon selten, und über zwanzig Takte (Kyrie-Vorspiel in Messe IV) wird überhaupt nicht hinausgegangen. Die Sonatinen fungieren in erster Linie als Einleitungen ganzer Sätze, seltener als Zwischenspiele innerhalb der Sätze; in diesem Fall dienen sie der Gliederung oder der Hervorhebung bestimmter Verse. So wird in den Messen II und III die dreiteilige Struktur der Glorias durch instrumentale Eröffnung des 2. (beginnend mit «Qui tollis») und des 3. Teiles

(beginnend mit «Quoniam tu solus») unterstrichen. Ueberhaupt werden die Sonatinen gern symmetrisch in die Sätze eingegliedert; so findet sich z. B. im sechsteiligen Credo der Messe II zwischen dem 1. und 2. und zwischen dem 5. und 6. Teil je eine Sonatine, während in einem andern Credo (Messe IV) die einzige Sonatine in die Mitte des Satzes zu stehen kommt. Dagegen dienen die beiden das Crucifixus umrahmenden Sonatinen in der I. Messe unverkennbar der besonderen Hervorhebung dieses Verses. Gloria und Credo enthalten am wenigsten Instrumentalsätze; ihren regelmäßigen Platz haben diese im Sanctus und im Agnus als Einleitungssätze und im Kyrie, das besonders reich an Vor- und Zwischenspielen ist. Die Stellung des Kyries als erster Satz der ganzen Messe sowie seine textliche Knappheit brachten es mit sich, daß es am frühesten mit selbständigen Instrumentalstücken bedacht wurde [146]. Auch bei Gettle spielen sie als Eröffnungssätze eine wichtige Rolle; ebenso große Bedeutung kommt ihnen aber als Bindeglieder zwischen den drei Teilen des Kyrie zu.

Valentin Molitor

Bei der Betrachtung von Molitors großer Festmesse aus dem Jahre 1681 können wir unmittelbar an Glettles Missa VIII anknüpfen: wie diese, zeigt auch sie sich noch stark der älteren Praxis verpflichtet, sowohl hinsichtlich ihrer klanglichen Disposition, wie ihrer konzertierenden Haltung. In der Besetzung stimmt sie mit Glettles VIII. Messe überein: ihre 8 Singstimmen sind in zwei Chöre aufgeteilt, die beide sowohl solistisch wie ripienistisch besetzt sein können. Wieder tritt diese gleichmäßige Verteilung von Soli und Ripieni auf beide Chöre schon im Titel hervor, in welchem nicht von «Voces concertantes» und «Ripieni», sondern nur von «8 konzertierenden Stimmen» gesprochen wird. Als Begleitung verlangt auch Molitor einen 7stimmigen Instrumentalkörper, bestehend aus 4 Sopraninstrumenten (2 Clarinen und 2 Violinen) und Alt-, Tenor- und Baßviola (oder Kontrabaß) [147]. Im Unterschied zu Glettle sind aber nicht nur die beiden Violinen, sondern auch die Clarinen unbedingt erforderlich, während die Violen weggelassen werden können. Daß die vokalen Ripienstimmen entbehrlich sind, versteht sich, in Anbetracht ihrer bloß klangverstärkenden Funktion [148], von selbst und wird deshalb nicht besonders erwähnt. Bei ihrem Wegfall besteht das Konzertieren statt im Gegenüber von Solo und Tutti nur im Kontrast zwischen geringstimmigen und vollstimmigen Partien.

Mehr als alle andern Tonsetzer baut nun Molitor seine Messe ausschließlich und unter fast völligem Verzicht auf melodische Entwicklung auf dem Prinzip der klanglichen Kontrastierung auf. Dieses Prinzip allein wirkt formbildend und drängt die sonst übliche Unterteilung der einzelnen Sätze in größere oder kleinere Unterabschnitte auf ein Minimum zurück [149]; andere formbildende

Kräfte, wie motivische Verknüpfung der Sätze oder musikalische Entsprechungen zwischen einzelnen Satzteilen, die sich bei den andern Tonsetzern mehr oder weniger stark geltend machen, fehlen überhaupt. Molitors Messe mutet in ihrem ganzen Habitus ausgesprochen rückständig an [150]; sie stellt eine Art Zwischenprodukt zwischen dem altvenezianischen mehrchörigen Messentypus und der neuzeitlichen, instrumentalbegleiteten Missa concertata dar. Die Verschmelzung beider Stilelemente ist noch nicht völlig gelungen [151]. Die Solopartien stehen recht unorganisch neben den Chorpartien, ihre Melodik ist steif und ebenso kurzatmig wie die des Chores. Das gleiche gilt von den Instrumentalepisoden, die thematisch eng an die Singstimmen gebunden bleiben oder nur mit fanfarenartigen Motiven bedacht werden. Der Aufbau der Sätze ist ausgesprochen mosaikartig und erinnert stark an die Technik der venezianischen Instrumentalkanzone. Ganz in der Art der alten Venezianer ist aber die Verwendung der beiden Chöre. Sie können antiphonisch disponiert sein oder miteinander erklingen; letzteres ist hauptsächlich bei Satzschlüssen oder am Schlusse von Teilabschnitten der Fall und dient der musikalischen Steigerung [152]. Auch zur Eröffnung eines Satzes wird oft das Tutti beider Chöre verwendet. In antiphonischen Partien wandert, in einer Art Echo-Manier, dasselbe Motiv mehrfach von einem Chor zum andern. So deklamieren z. B. im Kyrie I die beiden Chöre in taktweisem Wechsel und unter Beibehaltung derselben Akkordfolgen auf eine längere Strecke die Worte «Kyrie eleison, eleison». Das Kyrie II schließt antiphonisch, indem beide Chöre vorwiegend auf dem Tonika-Akkord das Wort «Kyrie» rezitieren und hierauf mit einer um das Wort «eleison» erweiterten und die Dominante berührenden Phrase abschließen, die ganz zum Schluß noch von den Instrumenten aufgenommen wird. Im Gloria wechselt auf «Qui tollis peccata mundi» eine 4taktige Kadenzformel wiederholt von Chor zu Chor und wird dann bei der zweiten, mit «Qui tollis» beginnenden Bitte nochmals aufgenommen. Im Credo kommt es bei den Worten «Cuius regni non erit finis» zu einer ausgesprochenen Klangspielerei zwischen den beiden Chören, indem der erste Chor zunächst die ganze Phrase vorträgt, der andere die zweite Hälfte wiederholt und der erste dann von dieser nochmals das Wort «finis» aufnimmt; zum Schluß ertönt aus jedem Chor noch ein paarmal das Wort «finis» allein [153].

Zu diesen und ähnlichen, von den Venezianern her bekannten Kontrastwirkungen zwischen zwei Chören tritt nun, als das moderne, konzertierende Element, der Gegensatz zwischen Chor und Solo, der dem Werk sein eigentliches Gepräge gibt. Wie stark diesem Wechsel alle Sätze unterworfen sind, mögen folgende Zahlen dartun: Im Kyrie I und II wechseln Solo und Tutti je 7 mal, im Sanctus und Agnus je 20 mal, im Gloria etwa 75 mal, und im Credo 90 mal! Daß bei einem so häufigen Wechsel für größere

Solo- bzw. Tuttigruppen nur wenig Platz bleibt, versteht sich von selbst. Immerhin ist bemerkenswert, daß längere Solopartien auch bei Molitor denjenigen Versen zugewiesen sind, die im allgemeinen für Solobesetzung bevorzugt werden. So bilden im Christe die beiden Soprane eine von instrumentalen Zwischenspielen umrahmte Soloepisode, die erst am Schluß von einem Tutti abgelöst wird. Im Credo ist das Crucifixus und das Et ascendit ganz dem Solo zugewiesen, auch das Qui propter nos ist als Solovers behandelt. Das Benedictus weist, ähnlich wie das Christe, einen ausgedehnten ersten Teil in Solobesetzung auf. Im übrigen ist die Aufeinanderfolge von Solo und Tutti an keine feste Regel gebunden. Sie schwankt zwischen einem ganzen (bisweilen sogar nur einem halben) und fünf Takten. Taktweiser Wechsel zwischen Solostimmen und Chor ist sehr häufig; er entspricht dem oben festgestellten taktweisen Wechsel zwischen beiden Chören [15a]. Viele Verse des Gloria und Credo sowie der größte Teil des Sanctus und Agnus werden auf diese Weise zwischen Solo und Tutti aufgeteilt. Der Textvortrag geschieht dann entweder in mehrmaliger Wiederholung desselben Wortes (oder derselben Wortgruppe) durch Solo und Tutti, wie z. B. bei den Worten «Jesu Christe» im Gloria, die in achtmaligem Wechsel zwischen Solo und Tutti vorgetragen werden; häufiger aber wird eine Phrase auch textlich zwischen Solo und Tutti aufgeteilt; so wechselt beispielsweise im Gloria «Qui tollis peccata mundi» (Solo) mit «miserere nobis» (Tutti) 3 mal ab, «Suscipe» (Tutti) mit «deprecationem nostram» (Solo) 4 mal; im Credo «Deum verum» (Solo) mit «de Deo vero» (Tutti) 4 mal, «Et iterum venturus est» (Tutti) mit «cum gloria» (Solo) 3 mal; als Musterbeispiel dieses Verfahrens sei vor allem der letzte Vers des Credo hervorgehoben, wo zwischen die etwa 10 mal von Solostimmen vorgetragene Phrase «Et vitam venturi saeculi» (mit oder ohne «Amen») der Chor taktweise sein «Amen» hineinklingen läßt. Aehnlich ist im Sanctus das Osanna und im Agnus Dei das Dona nobis pacem angelegt. Mit der Wortwiederholung der einzelnen Stellen ist meist auch eine musikalische Wiederholung verbunden, d. h. im gegebenen Fall eine Uebereinstimmung der Akkordfolgen, da ja die Kleingliedrigkeit des Ganzen keine eigentliche Melodik aufkommen läßt. Nicht selten werden die Chorzwischenrufe refrainartig verwendet: während die Solostimmen mit dem Text weiterfahren, wiederholt der Chor seine Phrase noch einigemale, eine Eigenheit, auf die unten im Kapitel Textbehandlung noch zurückzukommen sein wird.

Die durch den ständigen Solo-Tutti-Kontrast erreichte Buntheit wird nun noch verstärkt durch mannigfaltige Kombination der Solostimmen untereinander, indem bald Stimmen aus dem einen, bald aus dem andern, bald aus beiden Chören zugleich herangezogen werden. Am häufigsten vereinigen sich aus beiden Chören zwei Stimmen gleicher Lage, z. B. die beiden Soprane,

zum ausnahmslos in parallelen Terzen geführten Duett, das durch Heranziehung eines der beiden Bässe oft zum Terzett wird. Gern wandert ein Motiv mehrmals von einem Stimmenpaar zum andern, jedesmal unterbrochen durch einen kurzen Tutti-Zwischenruf; ist noch ein Vokalbaß dabei, so wechselt dieser ebenfalls gern von Chor zu Chor. Seltener treten drei Stimmen aus dem gleichen Chor zusammen; in diesem Falle wird regelmäßig der Sopran weggelassen. Noch seltener vereinigen sich zwei Stimmen aus demselben Chor zum Duett. Ebenso spärlich sind Einzelsoli verwendet; sie treten nie isoliert auf, sondern immer im Wechsel mit Duetten und Terzetten. So werden z. B. im Crucifixus die Worte «Crucifixus», «passus» und «et sepultus est» jeweils vom Baß allein intoniert, hierauf aber von den beiden Sopranen aufgenommen und weitergeführt; im Et ascendit teilen sich die beiden Bässe in den Vortrag des dreimal wiederholten Wortes «sedet»; im Et incarnatus wiederholt der Baß des 1. Chores die vom Chortutti vorgetragenen Worte «Et incarnatus est de Spiritu sancto». Die allgemein gemachte Feststellung, daß Einzelsoli meist dem Baß zugewiesen werden, gilt für Molitor in ganz besonderem Maße.

Zu dieser außerordentlichen Buntheit schon im Bereiche des Vokalen tritt nun, als weiteres Element der klanglichen Kontrastierung, der Instrumentalchor mit seinen Zwischenspielen. Wie allgemein üblich, haben sämtliche Tuttistellen volle Instrumentalbegleitung; die vier Sopraninstrumente suchen gegenüber den Singstimmen ihre eigenen Wege zu gehen, was ihnen aber angesichts der hohen Stimmenzahl des Vokalchores nur selten gelingt. Treten die beiden Vokalchöre in ein antiphonisches Verhältnis, so teilen sich die Instrumente: der eine Chor wird von den Clarinen, der andere von den Streichern begleitet. Bei Solostellen schweigen die Instrumente [155]; einzig die Baß-Soli werden regelmäßig von den beiden Clarinen oder Violinen begleitet. In den zwei ganz dem Solo zugewiesenen Versen (Crucifixus und Et ascendit) setzen die Clarinen aus.

Der auffallendste Zug in der Verwendung der Instrumente ist ihre Aufteilung in die zwei Klanggruppen der Bläser und Streicher: wie im Vokalen, so hat es Molitor auch im Instrumentalen auf die Gegenüberstellung zweier «Chöre» abgesehen, die zur Farbigkeit des Ganzen wesentlich beiträgt. Noch deutlicher wird dies bei den rein instrumentalen Partien. Es handelt sich hierbei zwar nicht um in sich geschlossene Stücke etwa in der Art von Glettles Sonatinen, sondern nur um kurze Motive, die im Wechsel mit den Singstimmen oder etwa auch zum Abschluß eines Satzes erklingen. Charakteristisch ist aber, daß auch diese kleinen Zwischen- und Nachspiele stets in die zwei Klanggruppen der Bläser und Streicher aufgeteilt sind und daß, wie in den Vokalchören, häufig das gleiche Motiv zwischen den beiden Gruppen hin- und her-

wandert. Besonders ausgeprägt tritt dieses Prinzip bei den etwas länger gehaltenen Nachspielen zutage. Da wechseln z. B. am Schluß des Kyrie II Bläser und Streicher 5 mal taktweise miteinander ab, stets dasselbe Motiv wiederholend. Im Innern der Sätze sind die Instrumental-Einschiebsel oft so kurz, daß nur eine Klanggruppe erscheint, die dann mit einer vokalen Stimmgruppe konzertiert. Unverkennbar ist jedenfalls Molitors Bestreben, das Prinzip der Gegenüberstellung zweier Chöre auch auf den Instrumentalchor zu übertragen.

In dem Maße nun, als der klangliche Faktor bei Molitor dominiert, verschwinden die übrigen für die Missa concertata wesentlichen Stilelemente. Von einem satztechnischen Kontrast zwischen Solo- und Tuttipartien ist kaum etwas zu spüren. Die Tuttipartien sind alle ausnahmslos akkordisch-rezitierend gehalten. An den Solostellen setzen die einzelnen Stimmen stets nacheinander ein oder verlaufen miteinander in Terzen. Jegliche Polyphonie ist verschwunden bis auf einen mageren Rest bei der Stelle «bonae voluntatis», wo (unter mehrmaliger Wiederholung) ein von zwei Singstimmen in Terzen vorgetragenes, anderthalbtaktiges Motiv von einer dritten Stimme im Abstand von einem halben Takt imitiert wird. Auch rein melodisch sind die Solostellen vom Tutti nicht stark unterschieden; sie verlaufen sehr ruhig, im Umfang von nur wenigen Tönen, und sind nur ganz spärlich melismiert; bisweilen rezitieren auch sie, wie der Chor, den Text längere Zeit auf demselben Ton. Den gleichen melodischen Charakter wie die Singstimmen tragen auch die Instrumente. Bei Tuttistellen sind sie vorwiegend stimmverstärkend, bei Solostellen imitieren sie oft kurze Motive der Singstimmen. Einzig bei den Zwischen- und Nachspielen bringen die Violinen und Clarinen bisweilen kleine Achtels- oder Sechzehntelspassagen, die zu den rein akkordisch geführten Tuttistellen einen gewissen Kontrast bilden. Anderseits erscheinen aber besonders bei den Streichern gern ruhende Akkorde, die, wie ihre ausschließliche Verwendung im Crucifixus und im Et ascendit zeigt, der Hervorhebung feierlicher und tragischer Textpartien dienen. In den Sopraninstrumenten erklingen hin und wieder kleine Fanfarenmotive [156], was mit der Verwendung der Clarinen im Zusammenhang stehen mag [157].

Martin Martini

Die Reihe der konzertierenden Messen mit klangverstärkendem Ripienochor und selbständig geführten Instrumenten beschließen Martinis «Missae breves» vom Jahre 1708. Sie gehören, wenn auch zeitlich bereits ins 18. Jahrhundert fallend, ihrer Faktur nach noch ganz dem Typus des 17. Jahrhunderts an. Einzig ihre außergewöhnlich kleine Besetzung hebt sie von ihren Vorgängern ab: sie verlangen alle nur drei Solostimmen und zwei Violinen, der Ripienochor spielt eine ganz untergeordnete Rolle und wird im Titel

nicht einmal angeführt; seine Mitwirkung geht lediglich aus Eintragungen von R (Ripieni) und S (Soli) im Orgelbaß hervor. Diese Beschränkung in den äußern Mitteln, die der Missa brevis im allgemeinen eigen ist, hat hier ihren besonderen Grund darin, daß die Messen zur Aufführung im Luzerner Franziskanerkloster bestimmt sind, wo weder ein großer Chor noch viele Instrumentisten zur Verfügung standen. Der Rücksichtnahme auf die äußeren Verhältnisse ist es wohl auch zuzuschreiben, daß von den sechs Messen zwei ausschließlich Männerstimmen verlangen und zwei weitere zum Tenor und Baß nur noch die tiefere Frauenstimme gesellen, die nötigenfalls auch von einem Tenor übernommen werden konnte. Messen, die sich auf eine der beiden Hauptgattungen: Männer- oder Frauenstimmen, beschränken, sind keine Neuerung des 17. Jahrhunderts; schon das 16. Jahrhundert kannte «Messe a voci pari», vor allem Totenmessen, in denen die tiefen Stimmen zur besonderen Charakterisierung verwendet wurden [158]. Bei Martini dagegen entspringt die Bevorzugung der Männerstimmen lediglich einem praktischen Bedürfnis. Das gleiche gilt von der Instrumentalbegleitung, die sich mit bloß zwei Violinen auf das für eine konzertierende Messe jener Zeit unbedingt erforderliche Minimum beschränkt, welches Martini zur Verfügung stand.

Erscheinen seine Messen also schon rein äußerlich — hinsichtlich der darin aufgewendeten Mittel — als Gegenstück zu Molitors prunkvoller Festmesse, so rückt sie ihr innerer Aufbau noch mehr von dieser ab. Der Wechsel verschiedener Klanggruppen spielt hier fast keine Rolle. Der gleichmäßige Fluß der Singstimmen wird weder von Instrumentalritornellen noch von akkordisch deklamierten Tuttipartien unterbrochen; es kann sich eine Melodik entfalten, die im Ausdrucksgehalt zwar beschränkt ist, deren größere melodische Spannweite aber doch eine eigentliche thematische Entwicklung zuläßt. Daß auf die Scheidung von Solo und Tutti kein großer Wert gelegt wird, zeigen schon die sehr lückenhaften Besetzungshinweise im Generalbaß. In den Messen I und V finden sich nur ganz wenige Besetzungsangaben, in Messe VI fehlen sie überhaupt; die übrigen Messen lassen oft größere Abschnitte oder sogar ganze Sätze unbezeichnet, dann folgen bisweilen innerhalb eines Verses mehrere S und R aufeinander. Wir dürfen diesen Angaben allerdings keinen allzu großen Wert beimessen; sie sind wohl kaum vom Komponisten beabsichtigt, sondern stellen die Folge nachlässiger Setzerarbeit dar, wie denn der ganze Druck äußerst mangelhaft und durch Fehler aller Art verunstaltet ist. Immerhin lassen sich, trotz allen Entstellungen, gewisse Uebereinstimmungen in der Besetzung bestimmter Verse konstatieren. Allgemein darf für den Fall, daß die Violinen längere Zeit pausieren oder eine der drei Singstimmen schweigt, auf solistische Ausführung geschlossen werden. Dies trifft meistens zu für die Verse Christe und Benedictus, die ja fast immer solistisch besetzt sind.

Infolge der fragmentarischen Ueberlieferung des Werkes [159] bleibt es leider in den meisten Fällen unklar, wie viele Stimmen zusammenwirken und ob sie begleitet sind oder nicht; speziell über die Verwendung des Einzelsolos lassen sich keine Angaben machen. Die Violinbegleitung ist im ganzen selbständig gehalten; ihr thematisches Material entlehnt sie nur selten den Singstimmen, viel häufiger bringt sie eigene Motive, die in ihrer starken Figuration oft schon ausgesprochen violinmäßigen Charakter tragen.

c) Mit teilweise selbständiger Funktion des Ripieno- und des Instrumentalchores

Die einzigen dreichörigen Messen, in denen außer dem Instrumentalchor auch dem Ripienochor eine gewisse Selbständigkeit zukommt, sind Joseph Bennigers «Missae solemnes et funebres» aus dem Jahre 1704. Am Titel des Werkes fällt zunächst auf, daß nicht mehr von «Missae concertatae» gesprochen wird: Wir befinden uns bereits in einer Zeit, in der das konzetrierende Stilprinzip so selbstverständlich geworden ist, daß es nicht mehr eines speziellen Titelhinweises bedarf. Von den vier Messen (2 Festmessen und 2 Requiems) des Werkes verlangen zwei (Missa I und Requiem I) die für die damalige Zeit normale Besetzung durch einen 5stimmigen Solo- und einen 4stimmigen Ripienochor, während im Requiem II der Ripienochor ebenfalls 5stimmig und in Missa II der Solochor sogar 7stimmig ist. Die Begleitung übernimmt in sämtlichen Messen das aus 2 Violinen, 2 Violen und Violone gebildete Streichquintett, das sich, wie üblich, auf bloß 2 Violinen reduzieren läßt.

Auch der Ripienochor kann, obwohl er zum Solochor als etwas Selbständiges hinzutritt, nach Belieben weggelassen werden. Dasselbe galt auch für Benns doppelchörige Messen. Es ist übrigens bemerkenswert, daß gerade Benn und Benniger, die beide an der Luzerner Kollegiatkirche tätig waren, in ihren Messen einen selbständig geführten Ripienochor verwenden. Vielleicht darf daraus geschlossen werden, daß in dieser Kirche noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine räumlich getrennte Aufstellung der Chöre gebräuchlich war, während man sonst im Verlaufe des 17. Jahrhunderts allmählich dazu überging, nur einen, aus Solisten und Ripienisten bestehenden Chor aufzustellen [160]. Wie stark bei Benniger die alte Tradition noch lebendig ist, zeigt auch der ganz auf dem Prinzip der Klangkontrastierung fußende Aufbau seiner Messen, die in dieser Beziehung Molitors großer Festmesse sehr nahe kommen. Allerdings hält Benniger an diesem Prinzip nicht so konsequent fest wie Molitor; neben Versen, in denen Solo und Tutti taktweise wechseln, stehen andere, die ganz der einen Besetzungsgruppe zugewiesen sind; sogar mehrere Verse können unter der gleichen Besetzung zusammengefaßt werden. Eine ganz hervorragende Rolle spielt bei Benniger das Instrumentale: abge-

sehen von den eigentlichen Vorspielen, die bald als «Symphonia», bald als «Sonata» bezeichnet werden, sind seine Messen außergewöhnlich reich an kurzen Instrumentalmotiven, die, wie bei Molitor, mit den Singstimmen konzertieren, indem sie bald deren Motive aufnehmen, bald eigene dazwischenwerfen. Im Unterschied zu Molitor wird zu diesem Zwecke aber nicht nur ein Instrumentenpaar, sondern stets das ganze Streichquintett herbeigezogen, sowohl in Abschnitten, die zwischen Solo und Tutti aufgeteilt sind, wie auch in reinen Solopartien; einzig in geschlossenen Tuttiabschnitten fehlen solche instrumentalen Einschiebsel. Charakteristisch ist weiter, daß bei Solopartien die Instrumente nur im Wechsel, nie aber gleichzeitig mit den Singstimmen erklingen; die Begleitung übernimmt die Orgel allein, während die Melodieinstrumente rein zur Kontrastierung verwendet werden. Begleitende Funktion haben die Instrumente nur an Tuttistellen, wo sie, wie üblich, eine bloße Klangverstärkung der Singstimmen bilden.

Betrachten wir nun zunächst das Verhältnis der Solostimmen zum Chor, soweit es die erhaltenen Stimmbücher gestatten [161]. Da stellen wir fest, daß im Requiem II, wo Solo- und Ripienochor 5stimmig sind, letzterer nur eine Klangverstärkung des ersteren bildet; dieses Requiem gehört also eigentlich zur oben besprochenen Gruppe b). Im andern Requiem und in den beiden Messen vermag der Ripienochor im allgemeinen seine Selbständigkeit zu behaupten, doch erscheint er zwischenhinein auch wieder bloß klangverstärkend, vor allem in der Messe mit 7stimmigem Solochor. Zwischen Solo- und Ripienochor besteht in Tuttipartien in satztechnischer Beziehung kaum ein Unterschied, der Text wird meist akkordisch rezitiert, unter gleichzeitiger Silbenaussprache in den Solo- und Ripienostimmen. Dagegen sind die Solopartien von den Tuttis wesentlich abgehoben durch ihre weitgespannte, oft reich melismierte Melodik, zuweilen auch durch imitierende Setzweise, die aber eine weit geringere Rolle spielt als bei Benn. Der Hauptkontrast zwischen Solo- und Tuttipartien liegt in der Stimmenzahl. Während an Tuttistellen sowohl der Solo- wie der Ripienochor stets vollstimmig beschäftigt ist, erklingen an den Solostellen von den 5, bzw. 7 Stimmen des Solochors in der Regel nur 2 oder 3 miteinander, seltener auch nur eine allein. Fürs Gruppensolo bevorzugt Benniger die Kombination Sopran I/II oder Alt/Tenor, bei Dreistimmigkeit Alt/Tenor/Baß; Einzelsoli können in allen Stimmen auftreten, die frühere Bevorzugung des Basses ist aufgegeben. Aehnlich wie bei Molitor, besteht nun auch bei Benniger das Konzertieren nicht nur im Wechsel zwischen Solo- und Tuttipartien, sondern auch innerhalb der Solopartien herrscht dieses Prinzip, indem auch hier wieder gruppenweise musiziert wird, nämlich im Wechsel zwischen verschieden besetzten Vokal- und Instrumentalgruppen. Dieses Verfahren sei an einigen besonders typischen Beispielen näher erörtert.

Im Credo der I. Messe wird der Vers «Et in unum Dominum» folgendermaßen zwischen Solo- und Instrumentalgruppen aufgeteilt: Alt/Tenor — Instrumente — Sopran I/II — Instrumente — Alt — Tenor — Instrumente — Sopran I/II — Instrumente.

Im Agnus Dei der II. Messe teilen sich die Solostimmen auf folgende Weise in die Worte «Agnus Dei, qui tollis»: Sopran I/II — Tenor/Alt — Sopran I — Alt/Tenor — Sopran I/II, hierauf folgt (auf «peccata mundi») ein breites Schluß-Tutti.

Im Gloria der II. Messe sind die Worte «Et in terra pax» bis «gratias agimus tibi» in einem Abschnitt zusammengefaßt, in welchem 2 Sologruppen von 3 Tuttigruppen umschlossen werden. Die erste der beiden Sologruppen wird bestritten durch Alt/Tenor — Instrumente — Sopran I/II — Instrumente, die zweite durch Sopran I/II — Tenor I/II/Baß.

Das Gloria derselben Messe schließt folgendermaßen: «Quoniam» bis «Jesu Christe»: Sopran I/II — Baß I/II — Instrumente — Sopran I/II — Instrumente; «Cum sancto Spiritu»: Alt/Tenor — Instrumente — Sopran I/II — Instrumente — Sopran I/II; «in gloria» bis «Amen»: Tutti, mit instrumentalem Zwischenspiel.

Nicht alle Abschnitte werden so stark zwischen wechselnden Gruppen aufgeteilt. Wo Solo und Tutti im selben Abschnitt vorkommen, beschränkt sich das Solo oft auf die paar ersten Takte, alles übrige fällt dann dem Tutti zu. Diese Solo-Eröffnung größerer Tuttipartien ist eine besondere Eigenheit Bennigers und begegnet in allen Sätzen, am häufigsten aber im Kyrie und im Sanctus. Soloabschnitte, die ein und derselben Stimme oder Stimmgruppe zugewiesen sind, finden sich vor allem in den Requiems. In der Sequenz wechselt die Besetzung von Strophe zu Strophe [162], und zwar folgen auf je eine Tutti-Strophe je 3 unterschiedlich besetzte Solostrophen (Einzelsoli, Duette, Terzette; die Instrumente haben hier ausnahmsweise auch begleitende Funktion). Ganz von einer Sologruppe (Sopran I/II) wird auch beidemale das «Te decet hymnus» bestritten. In den übrigen Versen der Requiems wechseln wieder verschiedene Klanggruppen miteinander ab, doch nicht so häufig wie in den Messen.

Was die Zuweisung des Solo resp. Tutti an bestimmte Verse betrifft, so folgt hier Benniger dem allgemeinen Brauche. Das Christe ist mit einer Ausnahme reiner Solovers, in welchem sich auch die Instrumente jeder Mitwirkung enthalten. Die Glorias und Credos sind hinsichtlich der Verteilung von Solo und Tutti in beiden Messen ziemlich übereinstimmend angelegt. Solistisch sind jedesmal ihre Intonationen (die bei Benniger stets auskomponiert sind), ferner die drei «Domine»-Verse. Dagegen bevorzugen Tutti die beiden «Qui tollis» und «Qui sedes». Das gleiche finden wir auch bei Glettle. Im Credo folgt nach der solistischen Intonation auf «Patrem» volles Tutti; solistisch sind dann wieder die Verse

«Et in unum» und «Et ex Patre»; die reinsten Solopartien stellen aber die Verse «Qui propter nos» und «Crucifixus» dar. Bei ihnen haben auch die Instrumente gänzlich zu schweigen, was sonst nur noch im Christe und in einigen Strophen der Sequenz der Fall ist. Vom «Et resurrexit» an scheiden sich die beiden Messen; die erste läßt den ganzen Rest ohne weitere Unterteilungen in vielfachem Wechsel zwischen Solo und Tutti rasch absingen, während die zweite wieder mehrere Abschnitte aufweist, von denen «Et unam» und «Confiteor» solistisch besetzt sind.

Instrumentale Einleitungssätze finden sich in den Kyries der Messen und regelmäßig im Sanctus; der Wegfall der Benedictus steht vielleicht damit im Zusammenhang [163]. Nur je einmal wird ein Credo und ein Agnus Dei instrumental eröffnet. Die Ausdehnung der Instrumentalsätze ist, wie bei Glettle, sehr gering; sie beträgt nicht mehr als 8 bis 12 Takte. Dagegen zeigen die Vor- und Zwischenspiele schon ausgeprägt instrumentalen Charakter, was hauptsächlich in größerem Tonumfang, zahlreichen Sprüngen und Passagen der Violinstimmen zum Ausdruck kommt.

2. Gliederung der einzelnen Sätze

Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts war für die musikalische Gliederung der fünf Messensätze in erster Linie die textliche Gliederung maßgebend. Im Kyrie ergab sich, durch die textliche Wiederholung des Kyrie eleison, eine 3teilige, im Sanctus durch die Wiederholung des Osanna in excelsis eine 4teilige Gliederung; das Agnus gliederte sich wieder in 3 Teile, deren erste 2 textlich gleich sind. Das Gloria zerfiel in 2 Hauptteile: einen ersten bis «Filius Patris» (Lobpreisung und Danksagung an Gott), einen zweiten vom «Qui tollis» bis zum Schluß (Bitten an Gott und seine Verherrlichung). Das Credo setzt sich zusammen aus dem Bekenntnis zu Gott Vater, Sohn und dem Heiligen Geist. Diese drei Teile, die sehr ungleich groß sind (2, 10 und 6 Verse), konnten keine Grundlage für die musikalische Gliederung bilden; der erste Teil ging daher meist bis «descendit de coelis», der zweite von «Et incarnatus est» bis «non erit finis», und der dritte von «Et in Spiritum» bis zum Schluß.

Mit dem Aufkommen des neuen Stiles zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird nun mit dieser traditionellen Einteilung gebrochen. Die Gliederung der Sätze richtet sich nicht mehr in erster Linie nach textlichen, sondern nach musikalischen Gesichtspunkten. Der Drang nach Abwechslung, der den Barockstil kennzeichnet, führt die Komponisten dazu, ihre Messensätze viel stärker zu unterteilen, als wie dies bisher gebräuchlich war; gleichzeitig verselbständigen sich diese Teilabschnitte in zunehmendem Maße, sie bilden in sich geschlossene, oft instrumental umrahmte Sätze, die sich hinsichtlich Besetzung, Takt und Tempo mehr und mehr voneinander

unterscheiden, um schließlich — zur Zeit der neapolitanischen Schule — als einzelne «Nummern» (Arien, Duette usw.) nebeneinander gestellt zu werden. Zur Verselbständigung der Teilabschnitte fehlt dem 17. Jahrhundert allerdings noch ein wesentliches Element: die thematisch-einheitliche Gestaltung der Einzelsätze, wie sie im 18. Jahrhundert dann durch die Herübernahme der da capo-Form aus der Oper erreicht wird. So stellen die Messensätze des 17. Jahrhunderts eine mosaikartige Aneinanderreihung verschieden großer und verschieden mensurierter Einzelabschnitte dar, deren musikalischer Zusammenhang in den meisten Fällen [164] einzig durch das Band der Tonalität erreicht wird. Auch die Beibehaltung der gleichen Besetzung für die Dauer eines ganzen Abschnittes ist noch keineswegs zur festen Regel geworden; viel häufiger wechseln, wie oben dargelegt wurde, im selben Abschnitt Einzel- und Gruppensoli, bzw. Soli und Ripieni miteinander ab. Etwas anders verhält es sich mit dem Taktwechsel. Neue Mensur tritt in der Regel mit dem Beginn eines neuen Abschnittes ein, und zwar wird besonders stark vom Kontrast geradtaktiger mit tripeltaktigen Partien Gebrauch gemacht. Es finden sich aber auch Messen, die ganz oder größtenteils einer Taktart zugewiesen sind. So stehen zwei Messen Suevus' (1654 Nr. I und 1655 Nr. II, erstere mit der Bezeichnung «Sesquialtera») und eine Steingadens (Messe concertate Nr. II) ganz im Tripeltakt [165], eine weitere Steingadens (Messe concertate Nr. V) ganz im geraden Takt. In andern Messen dieses Komponisten wird fürs ganze Gloria und Credo nur vom Tripeltakt Gebrauch gemacht. Von Glettles Messen steht Nr. I bis aufs «Dona nobis pacem», das bei ihm ausnahmslos tripeltaktig ist, im geraden, und Nr. III bis aufs Benedictus, das ausnahmslos geradtaktig ist, im ungeraden Takt; ferner kommt in den drei ersten Sätzen seiner VII. Messe nur der ungerade Takt vor. Allgemein gilt, daß Messen, die einer Mensur den Vorzug geben, auch am wenigsten unterteilt sind. Häufiger Taktwechsel ist also immer an eine starke Unterteilung der einzelnen Sätze gebunden. Von diesem Prinzip weicht einzig Suevus in beträchtlichem Maße ab: in seinen Messen, besonders in den Glorias und Credos, wechseln gerader und ungerader Takt meist auch innerhalb eines Teilabschnittes mehrmals miteinander ab, so daß die Glorias durchschnittlich etwa 8maligen, die Credos etwa 12maligen Taktwechsel aufweisen. Daß dadurch ein unruhiges Element in die Messe hineingetragen wird, kann wohl nicht bestritten werden; doch ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß in gewissen ausländischen, besonders italienischen Messen, bisweilen in viel weitergehendem Maße von häufigem Mensurwechsel Gebrauch gemacht wird [166].

Fassen wir nun die einzelnen Sätze hinsichtlich ihrer Gliederung und ihrer mensurellen Verhältnisse etwas näher ins Auge. Wir gehen dabei am besten von den am leichtesten zu überblikkenden Sätzen Kyrie, Sanctus und Agnus Dei aus.

Die Kyries

Die durch den Text gegebene 3teilige Disposition wird meist auch musikalisch gewahrt: Kyrie I, Christe und Kyrie II bilden je einen geschlossenen Satz, wobei das II. Kyrie, wie unten noch zu zeigen sein wird, häufig auch eine musikalische Wiederholung des I. Kyries ist. Selten finden sich Unterteilungen innerhalb eines Kyries. Bei Benn zerfällt das II. Kyrie einmal (Missa III) in 2 Teile: auf einen im ungeraden Takt gehaltenen, homophonen und «presto» vorgetragenen Teil folgt ein geradtaktiger, polyphonierender und «piano» vorgetragener zweiter Teil. Bei Suevus findet sich einmal (1654, Messe VI) sogar ein 3teiliges Kyrie II, dessen Mittelteil im Tripeltakt steht. In Bennigers I. Messe wird das Kyrie I durch eine eingeschobene Sonate in zwei Teile geteilt, für deren ersten Adagio und deren zweiten Allegro vorgeschrieben ist. Man möchte sich fragen, ob in solchen Fällen nicht etwa ein Einfluß der Ouvertüre vorliegt.

Beide Kyrie stehen in der Regel im geraden Takt, während das Christe einen kontrastierenden Mittelteil im ungeraden Takt bildet. Bisweilen sind auch Kyrie I und Christe geradtaktig, Kyrie II tripeltaktig; letzteres stellt dann oft nur eine triplierte Variante des I. Kyries dar [167]. In ihrer Gesamtheit gerad- bzw. ungeradtaktige Kyries finden sich nur in Messen, die im allgemeinen einer dieser beiden Taktarten den Vorzug geben. Am seltensten ist der Fall, daß zwei triplierte Kyrie ein geradtaktiges Christe umrahmen.

Die Sanctus

Die durch den Text gegebene 4teilige Anlage des Sanctus wird selten beachtet. Einmal ist das Benedictus häufig gar nicht komponiert [168], so daß nur die zwei Teile Sanctus-Osanna übrig bleiben, die oft nicht voneinander getrennt sind; dann wird aber, auch wenn das Benedictus vorhanden ist, dieses häufig von dem ihm vorausgehenden Sanctus und dem ihm nachfolgenden Osanna gar nicht abgetrennt. Normale Vierteiligkeit (oft mit musikalischer Identität zwischen beiden Osanna) findet sich ausnahmslos bei Steingaden, Glettle und Martini, ferner in Molitors Festmesse und in einzelnen Messen Suevus'; in allen übrigen Fällen sind die Sanctus entweder 3teilig (Suevus 1654, Nr. V: Einschnitt vor dem 1. und 2. Osanna) oder 2teilig (Benn, Messe 1628 und Requiem 1644: Einschnitt vor dem Benedictus) oder gar nicht unterteilt (Benn 1644 Nr. I). Ist das Benedictus nicht komponiert, so wird entweder vor dem Osanna (Benn 1644 Nr. V, Suevus 1645 Nr. IV, 1654 Nr. IV und 1655 Nr. IV) oder vor «pleni» (Suevus 1645 Nr. III, Benniger Nr. I und II) ein Einschnitt gemacht, oder der ganze Satz verläuft ohne weitere Untergliederung (Benn 1644 Nr. II, Suevus 1654 Nr. I—III, 1655 Nr. III und V, Benniger Requiem I und II).

Die Teilstücke Sanctus und Benedictus stehen überwiegend im

geraden Takt, die Osannas im Tripeltakt: für freudige, bewegte Partien, wie das Osanna, wird allgemein der ungerade Takt bevorzugt. Allerdings begegnen auch eine Anzahl geradtaktiger Osannas, während das Umgekehrte: ungeradtaktige Sanctus und Benedictus, nur ausnahmsweise vorkommt. Abgesehen von den Messen, die ganz im Tripeltakt stehen, weisen noch vier weitere ein tripeltaktiges Sanctus auf, dagegen findet sich nur in einer weiteren (Steingaden, «Flores» Nr. II) ein tripliertes Benedictus. Die Bevorzugung des geraden Taktes tritt in keinem Messenvers so deutlich hervor wie im Benedictus. Bei Benniger, der die Benedictus nicht auskomponiert, setzt beim einzigen Einschnitt vor «pleni» regelmäßig der 3/8-Takt ein, der dann bis zum Ende beibehalten wird. In Bennigers Sanctus dominiert also der ungerade Takt, während sich sonst beide Taktarten ungefähr das Gleichgewicht halten oder sogar der gerade Takt bevorzugt wird (vor allem bei Steingaden und Martini). Als Eigenheit Suevus' bleibt noch anzumerken, daß das 2. Osanna in zwei Fällen eine triplierte Variante des 1. darstellt; das schon beim Kyrie beobachtete Prinzip der Wiederholung eines Abschnittes unter taktlicher Veränderung wird hier auch aufs Osanna übertragen.

Die Agnus Dei

Wie im Sanctus, wird auch im Agnus Dei die textliche Struktur musikalisch nur selten gewahrt. Abgesehen davon, daß sehr oft nicht alle drei Anrufungen vertont sind [169], wird auf ihre abschnittweise Auseinanderhaltung kein Gewicht gelegt. Sie sind zwar stets voneinander abgehoben durch Kadenzen, länger ausgehaltene Noten, Generalpausen und bisweilen auch durch Taktwechsel (letzteres in besonders auffallendem Maße bei Martini), ein neuer Abschnitt tritt aber meist erst vor «Dona» ein. Es ist offensichtlich, daß die Komponisten bestrebt sind, die zweite Hälfte der letzten Anrufung, die inhaltlich gegenüber den beiden ersten etwas Neues bringt und zugleich den Schluß der ganzen Messe darstellt, besonders hervorzuheben. Zur Kontrastierung mit dem Vorhergegangenen wird hier auch am häufigsten vom Taktwechsel Gebrauch gemacht, und zwar tritt, wie meist an belebenden, steigernden Schlußpartien, der Tripeltakt ein [170]. Die ganze Messe mündet so in einen breiten, lebhaft bewegten Schlußteil, der nicht selten auch durch kunstvollere Setzweise ausgezeichnet wird [171].

Die Glorias

Wie die Sanctus, können auch die Glorias ohne eigentliche Unterteilung durchkomponiert sein. Dies ist in mehreren Messen Steingadens und Glettles der Fall; bei ersterem wird bisweilen nur das Amen als besonderer, fugierter Teil vom übrigen abgetrennt. Sonst findet sich, gemäß der textlichen Gliederung, hauptsächlich vor dem «Qui tollis» ein größerer Einschnitt. In Messen, deren

Glorias 2teilig sind, beginnt der 2. Teil regelmäßig mit diesem Vers. Auf diese Weise sind sämtliche Messen Suevus' sowie Molitors Festmesse gegliedert. In Benns Messen und in denjenigen Messen Steingadens und Glettles, welche untergliedert sind, ergeben sich drei bis fünf Abschnitte. Bei Dreiteiligkeit wird die textliche Zäsur vor dem «Qui tollis» meist nicht beachtet, indem der 2. Abschnitt mit «Domine Deus» und der 3. mit «Quoniam» beginnt. Häufig ist der Schlußvers «Cum sancto Spiritu» als besonderer Teil behandelt; auch vor «Suscipe deprecationem nostram» findet öfters ein Einschnitt statt. Am stärksten unterteilen Benniger und Martini ihre Messen; hier bildet Siebenteiligkeit die Regel. Dabei verdient bei letzterem die starke Unterteilung der beiden «Qui tollis»-Verse besondere Beachtung: nicht nur vor dem 1. und 2. «Qui tollis», sondern auch vor «miserere nobis» und «suscipe deprecationem nostram» wird regelmäßig eine Zäsur gemacht.

Hinsichtlich der Mensur gilt allgemein, daß in den nicht unterteilten Glorias kein Taktwechsel stattfindet. So stehen von Steingadens Glorias drei ganz im ungeraden und zwei ganz im geraden Takt; in Glettles Messen I, II und V steht das Gloria ganz im C-Takt, in III und VII ganz im $^3/_2$-Takt. In den unterteilten Messen sämtlicher Tonsetzer tritt der Schlußvers «Cum sancto Spiritu» fast ausnahmslos im Tripeltakt auf. Ueber die Bedeutung dieser Taktart für Abschlußpartien wurde bereits gesprochen. Für die übrigen Textpartien läßt sich keine Bevorzugung bestimmter Taktarten feststellen. Einzig Martini läßt bei den Worten «Qui tollis peccata mundi» regelmäßig den Tripeltakt eintreten.

Die Credos

In der Gliederung der Credos ergeben sich bei den einzelnen Komponisten die stärksten Abweichungen. Einschnitte können vor allen Versen, mit Ausnahme des «Qui cum Patre et Filio», gemacht werden; in seltenen Fällen beginnt auch innerhalb eines Verses ein neuer Abschnitt. Im allgemeinen bleibt aber doch der Sinnzusammenhang des Textes für die Gliederung maßgebend. Verse, die etwas besonders Wichtiges oder gedanklich Neues bringen, werden am häufigsten durch eine scharfe Zäsur vom Vorherigen abgehoben. Dies gilt in erster Linie fürs Crucifixus: in 45 (von 52) Messen beginnt mit ihm ein neuer Abschnitt. Sehr häufig findet auch vor dem Et incarnatus ein größerer Einschnitt statt (insgesamt 34 mal). In etwas weiterem Abstand folgen dann «Et resurrexit» (21 mal), «Et in Spiritum» (17 mal) und «Et iterum venturus est» (12 mal). In weniger als 10 Messen erfolgt vor «Et unam», «Genitum», «Qui propter», «Amen» und «Deum de Deo» ein Einschnitt, und nur in ganz vereinzelten Fällen vor «Et ex Patre», «Confiteor» und «Et expecto».

Ganz ohne Unterteilungen durchkomponierte Credos kommen nicht vor; die Sätze bestehen mindestens aus vier Teilen, wie bei

Martini, der in allen Messen vor «Et incarnatus», «Crucifixus» und «Et in Spiritum» eine Zäsur macht. An die gleichen Stellen und außerdem noch vor «Et iterum» heften sich auch bei Suevus die Einschnitte. Bei Glettle tritt zu den genannten Zäsuren häufig noch eine weitere vor «Et unam sanctam»; vereinzelt finden sich bei ihm auch Einschnitte vor «Et in unum», «Genitum», «Confiteor», «Et expecto», «Et vitam». Steingaden zeigt die Tendenz, seine Credos von «Et resurrexit» an nicht mehr weiter zu unterteilen; dafür finden sich vorher mehr Einschnitte, z. B. auch vor «Qui propter», «Et in unum» und «Genitum». Am stärksten unterteilt sind wieder die Credos Bennigers: beinahe mit jedem Vers beginnt bei ihm ein neuer Abschnitt. Eine nur bei Benn vorkommende Eigenheit ist es, das «Deum de Deo» regelmäßig als neuen Abschnitt beginnen zu lassen.

Hinsichtlich der Mensur ist bemerkenswert, daß dramatische, schmerzliche Textpartien, wie Crucifixus und Et incarnatus, vorzugsweise im geraden Takt stehen, während für Verse freudigen Inhalts, wie Et iterum, Et resurrexit, Et expecto der Tripeltakt bevorzugt wird; auch der Schlußvers und besonders das Amen steht meist im ungeraden Takt. In seltenen Fällen wird ein und dieselbe Taktart durchs ganze Credo beibehalten. Am wenigsten mit Taktwechsel arbeitet Martini; seine Messen stehen vorwiegend im geraden Takt, nur einmal tritt bei «Et resurrexit», ein andermal bei «Amen» der ungerade Takt ein. Auch Benn weist zwei seiner Credos ganz einer Taktart zu, dagegen fällt das Credo seiner I. Messe durch häufigen Taktwechsel auf. Alle seine Credos beginnen übrigens im geraden Takt. Auch Steingaden macht nur mäßig vom Taktwechsel Gebrauch. Die ungeraden Taktarten überwiegen bei ihm: Die Credos der II. Messe aus den «Messe concertate» und der I. Messe aus den «Flores» stehen ganz im $^{3}/_{2}$-Takt, wobei in der letztgenannten Messe das Amen auffallenderweise geradtaktig ist. Bei Glettle beginnt in der Regel mit jedem neuen Abschnitt auch eine andere Mensur; bisweilen wechselt der Takt auch innerhalb eines Abschnittes, eine Eigenheit, die sonst nur bei Suevus vorkommt. Benniger gibt dem geraden Takt den Vorzug; die Abschnitte «Patrem» bis «invisibilium», «Deum» bis «vero», «Et unam sanctam» bis «peccatorum» sind in beiden Messen geradtaktig.

Für die nur dem Requiem eigenen Sätze ergeben sich hinsichtlich der Gliederung keine besonderen Probleme. Die Sätze, welche einen Versikel aufweisen (Introitus, Offertorium und Communio) enthalten an dieser Stelle immer einen Einschnitt. So wird der Introitus 3teilig (Requiem, Te decet, Requiem), die Communio 2teilig (Lux aeterna, Requiem), das Offertorium 4teilig (Domine, Quam olim, Hostias, Quam olim). Das Graduale, das nur in einem einzigen Fall (Suevus, Requiem 1655) mehrstimmig vertont

ist [172], gliedert sich durch Taktwechsel bei «et gratia» und «et lucis» in drei Abschnitte. Im Introitus und in der Communio macht Benniger noch mehr Unterteilungen: im Introitus vor «et lux perpetua», in der Communio einmal vor dem ersten «cum sanctis tuis», einmal vor «luceat eis» (!), und beidemal vor dem zweiten «cum sanctis tuis». Im Offertorium macht er im II. Requiem vor «Quam olim» keinen Einschnitt; die «Hostias» fehlen beidemale. Die Wiederholung des «Requiem» nach dem «Te decet» fehlt bei Benn, Suevus (1645) und Benniger (Requiem II).

Hinsichtlich der Taktarten läßt sich für den Introitus eine Bevorzugung des geraden Taktes feststellen, desgleichen für die Sequenz, die nur in Bennigers I. Requiem ungeradtaktig ist. Communio und Offertorium stehen bald im geraden, bald im ungeraden Takt; Wechsel des Taktes innerhalb dieser Abschnitte kommt nur bei Suevus vor.

3. Formale Besonderheiten

Von einer bestimmten Form innerhalb der einzelnen Sätze kann bei der Messe des 17. Jahrhunderts nur in beschränktem Maße die Rede sein. Der Aufbau der Sätze geschieht in erster Linie nach «tektonischen» (Adler) Gesichtspunkten: eine bestimmte Abfolge wechselnder Klanggruppen bildet das Gerüst für den Aufbau der Sätze. Die Soli und Tutti selbst werden wieder zusammengefaßt zu Großgruppen, denen Tonalität und Taktart einen festen Zusammenhalt geben. Nicht selten wechselt aber letztere auch innerhalb eines Abschnittes, und die Solo-Tutti-Reihung geschieht ohne bestimmte Regelung in unsteter Aufeinanderfolge, selbst unter Mißachtung der textbedingten Gliederung der Sätze. Die Geschlossenheit der Sätze leidet oft darunter; der Mangel an thematischer und klanglicher Einheit ruft den Eindruck von etwas Zusammengesetztem, Unorganischem hervor.

Allerdings fehlt es auch im 17. Jahrhundert keineswegs an Versuchen, die Messensätze formal geschlossener und thematisch einheitlicher zu gestalten. Dabei wirken ebensosehr Bindungen an die alte Tradition der A cappella-Zeit wie Einflüsse aus der modernen Instrumental- und Vokalmusik mit. Wie bereits im allgemeinen Ueberblick bemerkt, halten viele auch der fortschrittlichen Tonsetzer bis weit ins 17. Jahrhundert hinein an der alten Praxis fest, ihren Messen schon bestehende Melodien oder mehrstimmige Kompositionen zugrunde zu legen (Cantus firmus- und Parodietechnik). Dieses Verfahren hat zwar in der konzertierenden Messe seine eigentliche Berechtigung verloren, da die wesentlich auf Kombination homophoner, instrumentalbegleiteter Klanggruppen gestellte Missa concertata gerade das nicht gestattet, was den Hauptreiz der Cantus firmus- und Parodiemesse ausgemacht hatte: nämlich die kontrapunktische Verarbeitung des gegebenen Melodien-

Materials. Es bleibt den Komponisten des 17. Jahrhunderts nur übrig, das ihren Messen zugrunde liegende Modell mehr oder weniger oft, in seiner ganzen Ausdehnung oder in Teilstücken, zu wiederholen. Dadurch gewinnen aber die Sätze stark an thematischer Geschlossenheit, wenngleich natürlich nicht durchgehend am Modell festgehalten und öfters auf längere Strecken zu thematisch neuem Material gegriffen wird. In der Regel werden die über einen Cantus prius factus gearbeiteten Messen nach ihrem Modell benannt, so wie dies im 15. und 16. Jahrhundert üblich war; daneben finden sich aber auch unbetitelte Messen, die sich bei näherem Zusehen doch als Modellmessen erweisen, wenigstens insofern, als durch alle Sätze hindurch gleiche Motive wiederkehren. (Eine reiche Zahl solcher Messen weist H. A. Sander für Italien nach, vgl. oben, Kap. 1, S. 16/17). Man kann sich nun allerdings fragen, ob in diesem Falle der Komponist tatsächlich eine schon bestehende (fremde oder eigene) Melodie benützt hat, oder ob die Wiederholung gleicher Motive nicht allein dem Bestreben entspringt, den Sätzen einen gewissen thematischen Zusammenhalt zu geben. Die Kürze der in den meisten Fällen verwendeten Motive läßt das letztere als wahrscheinlicher erscheinen; doch darf wohl nichtsdestoweniger die Vermutung ausgesprochen werden, daß in dieser motivischen Aneinanderbindung der einzelnen Sätze noch ein letzter Rest der alten Parodietechnik zum Ausdruck kommt.

Neben diesem thematischen Vereinheitlichungsstreben geht nun auch die Tendenz nach formaler Abrundung einher. Zunächst lag es nahe, die im Kyrie, Sanctus und Agnus vorkommende textliche Wiederholung gewisser Verse auch mit einer musikalischen Wiederholung zu verknüpfen. So ergeben sich in diesen Sätzen oft da capo- oder rondoartige Formen. Dieses Prinzip der übereinstimmenden Vertonung gleicher Textpartien wird dann in der Folge auch auf gleiche Worte oder Wortgruppen verschiedener Sätze ausgedehnt. So sind häufig «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» im Gloria und im Agnus gleich vertont. Eine besondere Bedeutung nimmt in dieser Beziehung das Wort «Amen» ein, das in vielen Messen zu einem parallelen Abschluß des Gloria und Credo Anlaß gibt. Nicht selten werden dann auch noch die beiden dem «Amen» vorausgehenden Verse «Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris» und «Et vitam venturi saeculi» in die Parallelität einbezogen. Auch andere Satzschlüsse werden gern übereinstimmend vertont: Kyrie und Sanctus, Sanctus und Agnus, Gloria und Sanctus usw. münden häufig in denselben Schlußteil. Auch Anfangsteile oder Teilabschnitte im Innern der Sätze können miteinander identisch sein; schließlich kann sich die musikalische Identität auch auf ganze Sätze, z. B. Sanctus und Agnus, Kyrie und Sanctus, erstrecken.

Alle diese Züge sind sowohl der süddeutschen wie der italienischen Messe eigen, doch treten sie, wie im allgemeinen Ueberblick

betont wurde, in letzterer besonders stark hervor. Eine gewisse Beeinflussung durch die gleichzeitige Instrumental- und weltliche Vokalmusik ist in der italienischen Messe unverkennbar. Die Vorliebe für ostinatohafte Baßführungen weist auf das Vorbild der Passacaglia und der Chaconne hin, die triplierte Wiederholung des Kyrie auf dasjenige der Kirchensonate, in welche das alte Verhältnis von Tanz und Nachtanz Eingang fand. Besonders auffallend sind in der italienischen Messe refrainartige Bildungen, z. B. eine mit der Liturgie im Widerspruch stehende Wiederholung gewisser Wörter oder Wortgruppen durch mehrere Verse hindurch bei im übrigen fortlaufendem Textvortrag, eine Eigentümlichkeit, die wohl mit analogen Erscheinungen in der gleichzeitigen Kantate (besonders der römischen «Rondo-Kantate») in Zusammenhang gebracht werden darf. Ueberhaupt ist allgemein festzustellen, daß die italienischen Messenkomponisten, in viel weitergehendem Maße als die deutschen, die sinngemäße Behandlung des Textes spezifisch formalen Problemen unterordnen. Wie in den übrigen Gattungen, erweist sich auch in der Messe der Formsinn der Italiener als besonders stark [173].

Wie verhalten sich in dieser Beziehung nun die schweizerischen Komponisten? Allgemein ist festzustellen, daß formal-ästhetische Gesichtspunkte nirgends zu einer Vergewaltigung des Textes führen [174], etwa in dem Sinne, daß Textworte an unpassender Stelle wiederholt würden oder daß, zur Herstellung des Gleichgewichts im ganzen, an den ausgedehnten Sätzen Kürzungen vorgenommen würden [175]. Dagegen wird von den oben dargelegten Möglichkeiten der musikalischen Wiederholung reichlich Gebrauch gemacht. Sie heftet sich ebensosehr an textlich gleiche wie an textlich verschiedene Abschnitte; sie umfaßt einzelne Worte, ganze Verse oder sogar ganze Sätze, letzteres allerdings nur ausnahmsweise. Außerdem ist in manchen Messen eine Wiederkehr gleicher Motive oder Themen durch alle Sätze hindurch zu beobachten. Diesen Messen liegt in den meisten Fällen ein bestimmtes Modell zugrunde; bisweilen entspringt aber die Verknüpfung der Sätze durch gleiche Motive auch lediglich einem gewissen Vereinheitlichungsbestreben. In einigen Messen bleibt es zweifelhaft, ob dieses letztere oder die alte Parodietechnik zur motivischen Verknüpfung der Sätze Anlaß gegeben hat.

A. Musikalische Uebereinstimmungen innerhalb eines Satzes

Am meisten kommen die Kyries und Sanctus durch ihre textliche Anlage musikalischen Parallelbildungen entgegen.

Die Kyries haben vorwiegend Da capo-Form; bisweilen erscheint das 2. Kyrie dann im Tripeltakt (Suevus 1645, Messe I,

II, IV, VI; Glettle VI). Im gleichen Takt wiederholte 2. Kyries finden sich bei Benn (Requiem), Suevus (1645 III, 1655 I mit kleiner Schlußerweiterung), Steingaden (sämtliche Messen), Glettle (II, III, V, VII, VIII), Benniger (Requiem I, II), und Martini (sämtliche Messen). Das Kyrie weist insgesamt 26 mal, also in der Hälfte aller Messen, Da-capo-Form auf.

Einen besonderen Fall stellt das Kyrie von Glettles Missa I dar: Hier stimmen außer den beiden Kyries auch die Sonatine und das Christe miteinander überein; der ganze Satz zeigt also die Form A (Sonatine) — B (Kyrie) — A (Christe) — B (Kyrie). Aehnlich ist das Kyrie der VIII. Messe angelegt, doch ist die Sonatine mit dem Christe hier nicht vollständig identisch.

Im Sanctus ergibt sich, wenn das 2. Osanna mit dem 1. musikalisch übereinstimmt, die Form A B C B. Sie läßt sich tatsächlich häufig nachweisen, so bei Benn (1644 I und Requiem), Suevus (1645 II, VI; 1654 V, VI; 1655 VI) und in sämtlichen Messen Steingadens, Glettles und Martinis. In Suevus' II. Messe von 1655 ist das 2. Osanna verkürzt; in IV 1645 liegt kein Benedictus vor, so daß sich durch die Wiederholung des Osanna die Form A B B ergibt.

Auf eigentümliche Weise behandelt Benn das Sanctus seiner frühen Messe von 1628. Hier bilden das Sanctus und das 1. Osanna einerseits, das Benedictus und das 2. Osanna anderseits je 5 Teile von folgender Form

A (Sanctus Dominus Deus Sabaoth)
B (Pleni sunt coeli et terra gloria tua)
C (Osanna in excelsis)
B (Pleni sunt coeli et terra gloria tua)
C (Osanna in excelsis)

und

D (Benedictus qui venit in nomine Domini)
E (in nomine Domini)
F (Osanna in excelsis)
E (in nomine Domini)
F (Osanna in excelsis).

Die Teilstücke C und F (Osanna in excelsis) zeigen musikalisch starke Aehnlichkeit.

In den Agnus finden sich oft Uebereinstimmungen zwischen Teilen der beiden ersten Anrufungen oder den beiden ersten Anrufungen selbst. Etwas musikalisch völlig Neues bringt dann immer das «Dona nobis pacem». Bei Steingaden sind in 2 Messen die Worte «Agnus Dei, qui tollis peccata mundi» der 1. und der 3. Anrufung identisch, in einer andern Messe stimmen die ganze 1. und 2. Anrufung miteinander überein.

Bei Benn ergibt sich zweimal (1644, III und Requiem) die Form

A (Messe = Agnus Dei; Requiem = Agnus Dei qui tollis peccata mundi)
B (Messe = qui tollis peccata mundi; Requiem = Dona eis requiem)
C (Messe = miserere nobis. Agnus Dei; Requiem = A)
B (Messe = qui tollis peccata mundi; Requiem = Dona eis requiem)
D (Messe = Dona nobis pacem; Requiem = sempiternam).

Besonders leicht läßt sich in den nur im Requiem vorkommenden Sätzen eine bestimmte Form erreichen.

Der Introitus gibt, wie das Kyrie, Da-capo-Form (Suevus, Benniger); das Offertorium die Form A B C B (B = Quam olim Abrahae), die Benn und Suevus anwenden. Die gleiche Form zeigt auch die Communio durch Wiederholung des «Cum sanctis tuis» bei Benn, Suevus (Requiem 1645) und Benniger (beide Requiems). Besonders leicht lassen sich musikalische Wiederholungen in der Sequenz anbringen, da ihr Text wie ein beliebiger Strophentext behandelt wird, wobei das alte Sequenzschema nicht mehr wirksam wird. Entweder sind nicht alle Strophen mehrstimmig vertont (Benniger), oder mehrere Strophen werden ins gleiche musikalische Gewand gefaßt (Benn, Suevus). Dabei macht sich das Streben nach einer gewissen Symmertie geltend: Benn verwendet etwa von der Mitte an wieder die Melodie der Strophen der 1. Hälfte, so daß sich im großen Zweiteiligkeit ergibt; nur die letzte Strophe erscheint nochmals in anderer Vertonung. Suevus benützt insgesamt drei Melodietypen, deren Aufeinanderfolge nach folgendem Schema geordnet ist:

Melodie A: Str. 1, 4, 7, 10, 13, 16
» B: » 2, 5, 8, 11, 14, 17, 19
» C: » 3, 6, 9, 12, 15, 18.

Bei Benniger sind im I. Requiem die 1. und 9. (die letzte der mehrstimmig vertonten Strophen), im II. Requiem außerdem noch die 3. und 7. und die 4. und 8. Strophe jeweils übereinstimmend vertont.

B. Musikalische Uebereinstimmungen innerhalb verschiedener Sätze

Noch häufiger als die Wiederholung größerer Teile innerhalb eines Messensatzes ist die Uebernahme ganzer Abschnitte von einem Satz in den andern. Mag dieses Verfahren auch oft aus bloßen Bequemlichkeitsrücksichten erfolgen, so führt es doch gleichzeitig zu einer größeren Geschlossenheit der Messen. Uebrigens machen

nicht alle Komponisten davon Gebrauch: diejenigen, welche ihre Sätze ganz auf Klangwechsel stellen und melodisch nur mit kleinen Motiven arbeiten, wie Benn und Molitor, kennen die Wiederholung größerer Abschnitte nicht; dafür suchen sie kleineren Teilstücken durch thematische Entsprechungen und symmetrische Reihung der Solo- und Tuttigruppen einen festen Zusammenhalt zu geben.

Die gleiche Vertonung von Textabschnitten aus verschiedenen Sätzen kennen vor allem Suevus, Steingaden und Glettle, seltener auch Benniger und Martini. Es werden Beziehungen zwischen allen möglichen Sätzen und Satzteilen, gleichtextigen wie ungleichtextigen, hergestellt. Besonders beliebt sind parallele Abschlüsse verschiedener Sätze, dann Uebereinstimmungen zwischen Teilstücken aus dem Kyrie, Sanctus und Agnus, ferner thematische Gleichheit oder Aehnlichkeit des «Qui tollis» aus dem Gloria mit dem «Qui tollis» aus dem Agnus.

a) Uebereinstimmende Satzabschlüsse

Gloria-Amen = Credo-Amen: Die Amen des Gloria und des Credo sind häufig identisch (Suevus in 3, Steingaden in 7, Glettle in 5 Messen) oder sehr ähnlich (Suevus 1654, II). Bei Suevus erscheint einmal das Credo-Amen als eine in den Tripeltakt versetzte Variante des Gloria-Amens (1645, V) [176]. Ferner zieht Suevus bisweilen auch die dem Amen vorausgehenden Verse «Cum sancto Spiritu» und «Et vitam» in die Identität mit ein (1655, V).

Gloria-Amen = Credo-Amen = Osanna: Der Fall, daß viermal der gleiche Abschnitt wiederkehrt (zweimal als «Amen» und zweimal als «Osanna») begegnet bei Steingaden («Flores» I) und Glettle (I, VIII). Bei Suevus stimmt einmal (1654, I) das Credo-Amen mit dem Osanna weitgehend überein. In einem weiteren Fall (1654, VI) ist das Osanna identisch mit «Cum sancto Spiritu» inkl. «Amen». Endlich zeigt in 1645, IV, das Osanna mit dem «Et vitam venturi saeculi», aber nicht mit dem «Amen» völlige Uebereinstimmung.

Eines der beiden Amen = «Dona nobis pacem»: Glettle V; Suevus (1655, II; 1654, IV mit vertauschter Reihenfolge der beiden Abschnitte: Amen A B, Dona B A; 1654, V, wo das «Dona» aus zwei Einzelabschnitten des «Amen» gebildet wird; 1654, I, wo das «Dona» mit dem Credo-«Amen» weitgehend übereinstimmt).

Eines der beiden Amen = Kyrie II: Benniger, I.

Osanna = Dona nobis pacem: Glettle II und III; Suevus (1654, II, wo auch die dem Osanna vorausgehenden Worte «gloria tua» in die Identität einbezogen sind).

Kyrie II = Dona nobis pacem: Glettle IV und VI.

Kyrie I und II, je in der 2. Hälfte = Osanna: Martini I.

b) Uebereinstimmungen zwischen sonstigen Abschnitten

Christe = Amen: Steingaden («Flores» II).

Christe = Osanna: Martini (III, II, in letzterer mit variiertem Schluß); Suevus (1655, IV).

Christe = Dona nobis pacem: Glettle VIII.

Kyrie I = Kyrie II = Osanna: Steingaden («Flores», II).

Kyrie I = Kyrie II = Dona nobis pacem: Steingaden (Messe concertate I und II).

«Qui tollis peccata mundi» des Gloria = Osanna: Martini V und VI.

c) Uebereinstimmungen zwischen ganzen Sätzen

Bei Suevus (1654, IV) ist das Sanctus bis auf geringfügige Varianten mit dem Agnus identisch; ferner stimmt einmal (1655, V) das Sanctus mit den beiden Kyries überein, ein andermal (1645, III) das Agnus mit dem Schluß des Credo (von «Et vitam» an). Suevus macht, wie ersichtlich, von übereinstimmender Vertonung größerer Teile besonders ausgiebig Gebrauch.

d) Uebereinstimmungen zwischen gleichen Textteilen verschiedener Sätze

Zu musikalischen Entsprechungen geben vor allem die Worte «Qui tollis peccata mundi, miserere nobis» des Gloria und Agnus Anlaß. Suevus, Benniger und Martini machen öfters von der Möglichkeit Gebrauch, diese Worte gleich zu vertonen, Suevus in acht Messen (wobei oft auch noch die Worte «deprecationem nostram» und «Dona nobis pacem» miteinander identisch sind), Benniger in beiden Messen, Martini in 2 Messen (IV und I; in letzterer ist die Uebereinstimmung nicht vollständig).

Benniger vertont in seinem I. Requiem das Wort «Requiem» im Introitus und in der Communio übereinstimmend.

Anhangsweise sei noch erwähnt, daß bisweilen auch verschiedene Sätze eröffnende Sonatinen miteinander identisch sind, so die Sanctus-Sonatinen mit den Agnus-Sonatinen in Glettles Messen VII und VIII.

C. Wiederkehr gleicher Motive und Themen im Verlauf der ganzen Messe

Außer durch Herübernahme größerer Teilabschnitte von einem Satz in den andern werden die Messensätze bisweilen auch durch gleiche Kopfmotivik miteinander verknüpft[177]. So sind bei Steingaden («Flores», I) Kyrie und Gloria in den sechs ersten Takten fast gleich, während im Credo nur noch die Akkordfolgen über-

einstimmen. Gleiche Baßführung zeigen Crucifixus und Sanctus derselben Messe in ihrem Beginn; sehr ähnlich verläuft auch die Baßlinie des Benedictus. In «Flores», II, stimmen die Akkordfolgen der Anfänge des Gloria und Credo genau miteinander überein. Aehnliche Fälle kommen bei Steingaden noch mehrere vor. — Martini läßt in Missa IV und V je das Kyrie und das Sanctus, in Missa I das Kyrie und Agnus gleich beginnen; die Uebereinstimmung erstreckt sich auf die drei bzw. zwei ersten Takte der genannten Sätze. Den weitgehendsten Gebrauch von motivischer Verknüpfung der Sätze macht Benniger in seinen beiden Requiems. Im Requiem I eröffnet ein durch einen verminderten Quartschritt ausgezeichnetes Motiv die Sätze: Requiem, Te decet, Kyrie, Dies irae, Recordare, Domine Jesu Christe, Sanctus und Agnus. Im Requiem II tritt ein ebenfalls sehr charakteristisches Motiv nicht nur zu Beginn, sondern auch im weiteren Verlauf sämtlicher Sätze, oft sogar mehrmals, auf, wobei seine Grundfassung, die den Terzschritt nach unten und den Quartschritt nach oben enthält, vielfach umgestaltet wird, jedoch nie so, daß dadurch seine wesentlichen Umrisse verwischt würden. Diese häufige Wiederkehr desselben Motivs, bei der vielleicht noch die Erinnerung an die alte Cantus-firmus-Praxis (die eine Generation vor Benniger in Luzern in Benns Messen noch lebendig war) zum Ausdruck kommt, finden wir sonst nur noch bei Messen, denen ein bestimmtes Modell zugrunde liegt. Auf diese sei nun noch besonders eingegangen.

Modellmessen [178]

Modellmessen finden wir bei unsern Komponisten bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts: bei Benn 1628 und 1644, bei Suevus 1645, 1654 und 1655. In der Regel tragen diese Messen bestimmte Titel, die auf das verwendete Material hinweisen. Nicht selten fehlen aber nähere Bezeichnungen, oder in ein und derselben Publikation werden betitelte Messen solchen gegenübergestellt, die nur als «konzertierend» bezeichnet sind (Suevus 1645). Auch die letzteren erweisen sich aber bei näherem Zusehen als Modellmessen; nur stammt das Modell in diesem Falle vom Komponisten selbst. Umgekehrt können Messen auch Titel tragen, ohne wirklich über ein Modell gearbeitet zu sein: dies trifft zu sei es bei Widmungstiteln, oder wenn die Titel die besondere Gelegenheit angeben, für welche die Messe geschrieben ist. So bezeichnet Steingaden seine I. Messe aus den «Flores», die dem Kaiser Leopold gewidmet ist, als «Missa Leopoldo». Weniger klar ist die Bedeutung, welche den Titeln von Steingadens «Messe concertate» zukommt. Steingaden benennt diese Messen folgendermaßen: Missa I: Per Angusta ad Augusta; II: S. Pelagius; III: Pacta clara, Amicitia firma; IV: O per Amor, o per forza; V: Viva Mörspurg. Ein Hinweis auf ein bestimmtes Modell ist hinter diesen Titeln nicht zu suchen; sie stellen entweder bloß schmückende Beinamen

dar oder deuten auf irgendwelche persönlichen Beziehungen des Komponisten hin (Viva Mörspurg). Aehnlich verhält es sich mit Glettles Messen, die sämtlich betitelt sind, ohne daß ihnen ein Modell zugrunde liegt. Die Titel scheinen eine Art geistlicher «Widmung» darzustellen oder sich auf bestimmte Feste zu beziehen, an denen die Messen aufgeführt werden sollten. Sie lauten: I. Amoris Divini, II. Dei Hominis, seu Verbi Incarnati, 3. Benedicti Fructus Virginis, IV. Sacratissimi Nominis Jesu, V. Panis Angelici, 6. Domini Exercituum, 7. Solius Altissimi, 8. Regis Gloriae.

Um wirkliche Modellmessen handelt es sich bei Benn und Suevus. Von Benns Messen sind drei sicher nach einem Modell gearbeitet, davon tragen zwei Titel. Von Suevus' 18 Messen sind 12 betitelt, aber auch von den unbetitelten liegen dreien sicher bestimmte Modelle zugrunde. Nur in den beiden Requiems und in Missa I, 1655, läßt sich keine Wiederkehr gleicher Motive oder Themen verfolgen.

Benn

Die 1628 veröffentlichte Messe trägt den Titel «Missa super Non turbetur cor vestrum». Es liegt ihr also offenbar eine Motette zugrunde, die von Benn selbst oder von einem fremden Meister stammt. Durch die ganze Messe treten mehrere Themen, meist im gleichen Stimmkomplex, immer wieder auf. Das 8taktige Modell, das die Messe eröffnet und dessen dreiklangsmäßiges Thema gerade das 1. Kyrie ausfüllt, erscheint zu Beginn des Gloria, Credo und Agnus in seinem Anfangsteil wörtlich wieder; am Schlusse des Agnus wird es in seiner ganzen Ausdehnung nochmals wiederholt. Ein zweites, im Quintumfang in Sekund- und Terzschritten absteigendes Thema, tritt im ganzen Stimmkomplex bei den Stellen «Christe eleison», «In gloria Dei Patris. Amen», «descendit de coelis», «Et vitam venturi saeculi. Amen» in imitierender Setzweise auf. In etwas veränderter melodischer Gestalt und teilweise anderer Rhythmisierung begegnet dasselbe Thema auch bei «gratias agimus tibi», «Deus Pater omnipotens», «Domine Deus Agnus Dei», «Crucifixus», «Et iterum», «Dominus Deus Sabaoth» und «miserere nobis» im Agnus Dei. Die rhythmischen Varianten betreffen Punktierung, Tonwiederholungen zur Unterbringung längerer Textphrasen u. dgl. Ein weiteres, in Achteln aufsteigendes Thema kommt erstmals im Kyrie II vor und wird, unter Beibehaltung der imitierenden Setzweise, bei «Quoniam tu solus sanctus», «et invisibilium», «consubstatialem Patri» und im Agnus Dei wiederholt. Ein ihm nahe verwandtes Thema wird, gleichfalls unter Einhaltung der imitierenden Setzweise, bei «propter magnam gloriam tuam», «ad dexteram Patris», «Et ascendit in coelum», «et conglorificatur» und «Osanna in excelsis» gebracht. Die Stimmgruppierung bei der Imitation, die Aufeinanderfolge der imitierenden Stimmen bzw. Stimmpaare wird innerhalb derselben Modell-

teile meist beibehalten. Das Modell liefert nirgends mehr den Stoff zu kontrapunktischer Verarbeitung, sondern wird einfach beliebig oft wiederholt.

Die I. Messe aus der Publikation von 1644 trägt den Titel «Ueber das Geistliche Meyenlied». Es handelt sich dabei wahrscheinlich um das «Geistlich Meyen-Lied von den Gnadenreichen lieblichen Meyen, Jesum Christum am Creutz hangend etc.», dessen 1. Strophe beginnt: «Es nahet sich dem Sommer, so singen die Vögelein», und das 1640 in Luzern gedruckt wurde (4 Bl. in 8°)[179]. Es wurde im Ton «Es nahet sich dem Sommer, der Winter ist bald dahin» gesungen; da Bäumker weder von dem einen noch vom andern Lied die Melodie angibt, ist ein Vergleich mit Benns Melodie nicht möglich[180]. Die vollständige Melodie des Liedes tritt deutlich zu Beginn des Credos hervor; die erste Hälfte, die melodisch bewegter ist und größeren Tonumfang hat, wird vom Solo-Alt vorgetragen; die zweite, melodisch anspruchslosere Hälfte, die viele Tonwiederholungen aufweist, ist (mit einem kurzen Unterbruch durch zwei Solostimmen) dem Tutti zugewiesen. Diese Aufteilung der beiden Melodiehälften wird nun durch die ganze Messe beibehalten; jeder Teil kann vollständig oder nur bruchstückweise zum Vortrag gelangen; dazwischen werden frei erfundene oder motivisch aus dem Liedthema gewonnene Partien eingeschoben. Die erste Themenhälfte setzt meist zu Beginn ganzer Sätze oder neuer Teilabschnitte ein; dabei teilen sich die einzelnen Stimmen meist in den Vortrag des Themas. Einzig zu Beginn des Credos wird die ganze erste Themenhälfte von einer Stimme allein vorgetragen. Die zweite Themenhälfte erscheint weniger oft, aber immer in Tutti-Besetzung und in gleicher Harmonisierung. Die am Thema vorgenommenen Veränderungen sind vor allem rhythmischer Natur: Es erscheint punktiert; in anderer Betonung, wenn es in den Tripeltakt versetzt ist; in schnellerer oder langsamerer Bewegung usw. Melodische Veränderungen beschränken sich meist auf Tonwiederholungen; Ausfüllung von Intervallen ist selten.

Messe II derselben Publikation trägt keinen Titel, doch geht sie sicher auf ein — vielleicht vom Komponisten selber stammendes — Modell zurück. Die Wiederkehr desselben Themas läßt sich zu Beginn mehrerer Abschnitte in den Solostimmen beobachten; dagegen zeigen die Tuttistellen untereinander nur wenig Uebereinstimmung.

Suevus

Die Messen Suevus' tragen folgende Titel:

1645 II: Missa congratulamini
III: » laetare Virgo Israel
IV: » Frew dich du Himmelskönigin
V: » Missus est

1654 I:	»	Surrexit Christus
II:	»	Jan di Werth
III:	»	Maria Himmelskönigin
IV:	»	Ade so fahr dahin
V:	»	Les Chardons e espines piguont fort
VI:	»	O quam suavis
1655 II:	»	Domine quam bonus
V:	»	O dulcis.

Wie ersichtlich, handelt es sich also bei Suevus um sehr verschiedenartige Modelle. Teils sind es einstimmige geistliche Lieder, teils mehrstimmige lateinische Motetten, teils französische Chansons [181]. Von folgenden Texten konnte die Herkunft festgestellt werden:

1645, IV: Frew dich du Himmelskönigin. In der Messe verwendet wird die erste Melodiezeile des Kirchenliedes «Frew dich, du Himmelskönigin, Frew dich, Maria» (Bäumker II, S. 82, Nr. 10). Das Lied war in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts in vielen Gesangbüchern verbreitet, u. a.: Konstanz 1600, Speier 1631. An einem dieser Orte, an denen sich Suevus aufhielt, lernte er das Lied wohl kennen.

1654, I: Surrexit Christus. Dieser Messe liegt sicher eine der vielen Varianten des lateinischen Kirchenliedes «Surrexit Christus» zugrunde. Das «Surrexit Christus» bei Bäumker I, S. 513 ff. zeigt nur sehr entfernte Aehnlichkeit mit Suevus' Melodie. Der Takt ist derselbe, dagegen stimmt die Tonart (F in den Gesangbüchern) nicht überein. Das Lied kam u. a. im Konstanzer Cantuale 1600 und im Mainz-Speiter Cantuale 1631 vor. Suevus könnte es aus einem dieser beiden geschöpft haben.

1654, III: Maria Himmelskönigin. Vielleicht liegt der Messe das so betitelte Kirchenlied zugrunde, das Bäumker, I, S. 96 und 99, ohne Melodieangabe anführt. Das Lied erschien 1637 mit zwei andern geistlichen Liedern in München mit den Melodien; sowohl der Zeit wie dem Ort nach kann es also Suevus gekannt haben. 1638 erschien es nochmals in Augsburg [182].

Ueber die Art und Weise, wie Suevus seine Modelle in den Messen verarbeitet, kann infolge Fehlens des größten Teils der Stimmbücher nichts gesagt werden. Es scheint aber, soweit nach den erhaltenen Stimmen und dem Continuo von 1655 zu urteilen ist, daß Suevus im allgemeinen ganze Stimmkomplexe wiederholt, denn die Stellen aus den Vox I-Stimmbüchern jeder Publikation, welche gleich sind, zeigen auch in den übrigen erhaltenen Stimmbüchern Uebereinstimmung. Bei den einstimmigen Modellen ist das von Suevus geübte Verfahren dann wohl dieses, auch die zu der Melodie hinzugefügte Begleitung immer unverändert zu verwenden, so oft das Thema wieder zum Vortrag gelangt.

In sämtlichen betitelten und z. T. auch in den unbetitelten Messen lassen sich ein oder zwei Themen verfolgen, die sich durch alle Messensätze hindurchziehen. Besonders Satzanfänge haben gern dasselbe Thema; im übrigen ist es aber an keine besonderen Stellen gebunden. Das Crucifixus bleibt in der Regel vom Modell ausgeschaltet. Nicht in allen Messen tritt das Modell gleich häufig auf. So ist in den Messen «Maria Himmelskönigin» und «O quam suavis» eine Wiederkehr eigentlicher Themen nicht festzustellen. Dagegen sind in andern Messen die Themen oft so ausgedehnt, daß durch sie gerade das Kyrie I oder das Christe bestritten wird. In vielen Fällen scheint aber Suevus nur Teile des Modells zu verwenden, was oben für die Messe «Freu dich du Himmelskönigin» schon nachgewiesen wurde. In einigen Messen werden dieselben Themen außergewöhnlich oft wiederholt, so z. B. das Thema der Messe «Ade so fahr dahin» im Gloria 10 und im Credo 15 mal. Das Kopfmotiv von «Surrexit Christus» wird ebenfalls fortwährend verwendet, wogegen seine Fortsetzung nur gelegentlich erklingt.

4. Melodik

Allgemeiner Charakter

Der Charakter der Melodik differiert bei den einzelnen Tonsetzern nicht unbeträchtlich. Die konzertanten Elemente (Zierfiguren, Dreiklangsthematik, Chromatik) treten nicht bei allen Tonsetzern gleich stark hervor. Im allgemeinen halten sich aber die Messen frei von Einflüssen aus der weltlichen dramatischen Musik. Anderseits ist aber auch der Einfluß der Gregorianik bis auf ganz spärliche Reste geschwunden. So bewegt sich die Melodik in einem bestimmten, mittleren Ausdrucksbereich, der durch die Objektivität des Textes gegeben ist. Erst gegen Ende des Jahrhunderts treten ariose Bildungen hervor; zur gleichen Zeit beginnt sich auch ein Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Stimmführung bemerkbar zu machen.

Besondere Züge

Die Thematik ist meist sehr kurzatmig. Vor allem Benn und Molitor machen von ununterbrochenem Kadenzieren Gebrauch. In Molitors großer Festmesse und in Benns doppelchöriger Messe von 1644 kommt es, bei fast taktweisem Kadenzieren, überhaupt nicht zu einer eigentlichen Melodiebildung. Für alle Komponisten gilt, daß Tuttistellen melodisch bedeutungslos sind, da die melodische Bewegung meist nur das Resultat der Harmoniefortschreitung ist. Sehr oft beschränkt sich die Melodik auf bloße Tonwiederholung, indem taktelang auf demselben Akkord rezitiert wird.

Gegen Ende des Jahrhunderts bekommen die Themen an Solo-

stellen etwas längeren Atem. Schon Steingaden verwendet in den dramatischen Partien des Credo und namentlich im Benedictus oft ausgedehnte Themen von schönem Fluß. Bennigers Themen tragen häufig den Charakter einer in sich geschlossenen Melodie und erinnern in ihrer Kantabilität schon an die Thematik der Neapolitaner. Dasselbe ist auch bei Martini zu beobachten. Auch harmonisch macht sich bei diesen Themen oft schon eine bestimmte Gliederung, z. B. Tonika — Dominant — Tonika, Tonika — Parallele — Subdominant — Tonika bemerkbar.

Der Tonumfang der Themen ist im allgemeinen beschränkt, aber doch mit Unterschieden bei den einzelnen Tonsetzern. Der Quintumfang herrscht vor bei Benn, Molitor, Benniger und Martini; auch bei Steingaden zeigen die homophonen Partien meist diesen Umfang. Oft bewegt sich auch ein Thema nur im Umfang einer Sekund, Terz oder Quart, vor allem bei Molitor, Benniger und Martini. Der Baß hat im allgemeinen überall den größten Stimmumfang. Bei Steingaden, Suevus und Glettle[183] finden sich oft größere Intervalle als die Quint; sie sind in der Regel durch den Text bedingt (so wenn z. B. «descendit» durch stark absteigende Tonfiguren dargestellt wird).

Die melodische Fortbewegung geschieht vorwiegend stufenweise und diatonisch. Beliebt sind vor allem auf- und absteigende Fünftonreihen. An Sprüngen kommt am meisten der Terz-, seltener der Quart- und Quintsprung vor. Größere Sprünge sind selten und hängen wieder mit der Textdeutung zusammen. Ausgesprochen schrittweise Bewegung zeigen Benn, Suevus und Molitor; bei ihnen kommt außer dem Quintsprung höchstens einmal die Oktave vor[184]. Die übrigen Komponisten verwenden häufiger Terz- bis Quintsprünge, seltener Oktav-, Sext- oder Septsprünge. Am meisten macht Glettle von solchen Intervallen Gebrauch. Bei Benniger kommt im Sanctus von Missa II einmal ein Duodezsprung vor. Solche Fälle stellen aber große Ausnahmen dar.

In der Verwendung chromatischer Fortschreitungen und übermäßiger oder verminderter Intervalle verhalten sich die Komponisten verschieden. Bei Benn, Suevus, Benniger und Martini sind chromatische Fortschreitungen fast immer rein harmonisch bedingt; das gleiche gilt für die in Mollmessen dieser Tonsetzer häufig vorkommende übermäßige Sekunde und verminderte Quarte. Einzig Benniger verwendet die übermäßige Sekund öfters auch in Durmessen; daneben kommt bei ihm auch etwa die verminderte Quint vor.

Viel reicheren Gebrauch machen Steingaden und Glettle von übermäßigen und verminderten Intervallen. Bei Steingaden tritt hauptsächlich die verminderte Quart auf, bei Glettle auch die übermäßige Quart, verminderte Quint und übermäßige Sekund. Die Verwendung dieser Intervalle hängt in den meisten Fällen wieder mit der Textdeutung zusammen.

Als für die konzertierende Messe besonders typisch seien noch zwei Momente hervorgehoben. Einmal die Vorliebe für Dreiklangszerlegungen, die vor allem bei Steingaden und Glettle zum Ausdruck kommt (besonders in rezitativischen Wendungen), dann die Bedeutung der Melismatik, die ja in aller konzertierenden Musik eine hervorragende Rolle spielt. Sie tritt einmal auf bei Kadenzen in stereotypen Zierfiguren, dann aber als eigentliche Koloratur, besonders bei Worten des Lobens, Dankens, auf «Gott», «Christus» und ähnlichen Begriffen. Auch hier weichen die einzelnen Komponisten wieder beträchtlich voneinander ab. Fast gar nicht melismiert sind Benns Messen (sein Requiem, die Messe von 1628 und die doppelchörige Messe von 1644 beschränken sich fast ausschließlich auf syllabischen Textvortrag); etwa die Mitte halten Steingaden [185], Molitor, Glettle und Martini; dagegen sind ausgesprochen reich melismiert die Messen und Requiems Bennigers und Suevus'. Vorab letzterer ergeht sich oft in einem nicht endenwollenden Passagenwesen, das besonders in den Messen von 1655 alles andere überwuchert und sogar fürs koloraturfreudige 17. Jahrhundert einen Extremfall darstellt [186].

Der Anteil der Gregorianik ist, wie bereits angedeutet, fast völlig geschwunden. Abgesehen von der gregorianischen Intonation der Glorias und Credos [187] finden sich einzig in den Requiems noch Spuren davon, so in der Sequenz und im Introitus von Suevus' Requiem 1645. In diesem Requiem werden Introitus und Agnus Dei gregorianisch intoniert. Starke Anklänge an die gregorianische Weise zeigt Benns Requiem von 1644 im Introitus, Offertorium und in der Communio. Uebereinstimmend mit dem choralen Requiem fehlt diesem Requiem auch die tonale Einheitlichkeit [188].

5. Harmonik

Tonarten

Zur Verwendung kommen fast ausschließlich die modernen Dur- und Molltonarten; Reste der Kirchentonarten finden sich nur in einigen Messen Benns und Steingadens. Der Anschein der Kirchentöne wird aber bis zum Ende des Jahrhunderts meist gewahrt, indem nicht sämtliche Vorzeichen hingeschrieben werden: die Kreuz-Tonarten werden äußerlich immer noch vom Mixolydischen, die B-Tonarten vom Lydischen, die Molltonarten vom Dorischen abgeleitet. So begegnet G-Dur meist ohne Vorzeichnung, D-Dur mit 1 Kreuz, A-Dur mit 2 Kreuzen usw., ferner B-Dur nur mit 1 B, ebenso g-moll.

Am stärksten im Kirchentonartlichen verwurzelt ist Benns früheste, 1628 veröffentlichte Messe. Sie trägt deutlich mixolydischen Charakter: im Dominantdreiklang fehlt häufig der Leitton, doch ist er stets vorhanden bei der Kadenz V—I. Dagegen wird in

den Messen I und II (1644), die äußerlich ebenfalls mixolydisch sind, die Terz des Dominantdreiklanges stets erhöht; wird sie nicht erhöht, so hat die Dominant Molltonikafunktion und erhält den Leitton cis. Dieses Auftreten des Molldominant mit Tonikabedeutung ist für Benn sehr charakteristisch. Vor allem in den beiden G-Dur-Messen verwendet und dort noch etwas ans Mixolydische streifend, findet sich die Molldominant bisweilen auch in Messe II (C-Dur) und V (E-Dur), ganz selten in den G-Dur-Partien des Requiems, welches tonal uneinheitlich ist. Im Zusammenhang damit steht das häufige Auftreten der Dur-Subdominantparallele: sie hat die Bedeutung einer Wechseldominante zur 1. Dominante in Moll. Die Moll-Subdominantparallele (Dreiklang der 2. Stufe) tritt viel seltener auf. In der mixolydischen Messe (1628) kadenzieren die 3. und 7. Stufe nicht. An Stelle des verminderten Dreiklangs der 3. Stufe tritt entweder der Sextakkord der 1. Stufe, oder der Grundton der 3. Stufe wird alteriert (b-d-f statt h-d-f). Die Durtonika kann in allen Messen vorübergehend durch die Molltonika ersetzt werden. Moll- und Durdreiklänge können überhaupt auf allen Stufen füreinander eintreten, was sehr häufig zu querständigen Wirkungen führt.

Reste der Kirchentonarten finden sich in größerer Zahl auch noch bei Steingaden. Messe I aus den «Flores» und Messe II aus den «Messe concertate» sind dorisch, Messe II aus den «Flores» und Messe V aus den «Messe concertate» transponiert dorisch (g-moll mit 1 b), und Messe IV aus den «Messe concertate» ist stark mixolydisch gefärbt. Im originalen Dorischen wird — mit Ausnahme der 6. Stufe — auf allen Stufen kadenziert. Die stärkste Betonung hat neben der Tonika die Durparallele und deren Dominante, die 7. Stufe (mit c); dann folgen die Parallele zur dorischen Subdominant (e-Moll-Dreiklang) und die Subdominant, erst zuletzt die Dominante. Im transponierten Dorischen hat ebenfalls die Durparallele neben der Tonika die Hauptbedeutung; dann folgen in ungefähr gleichen Abständen die Dominant und die Subdominant, die bisweilen in Dur auftritt.

Tonale Folge der Sätze und Satzteile

Alle Sätze stehen in der Haupttonart. Ausgenommen davon ist einzig Benns Requiem: Es ist, wie das chorale Requiem, tonal uneinheitlich, und zwar stehen die einzelnen Teile in den gleichen Tonarten wie dort, nur sind die Kirchentonarten durch Dur und Moll ersetzt. Introitus und Kyrie sind im Choral lydisch, bei Benn stehen sie in F-Dur (das Christe in B-Dur); die Sequenz und das Offertorium, im Choral dorisch, sind bei Benn transponiert dorisch (g-moll mit 1 b). Sanctus und Agnus zeigen keine Uebereinstimmung (sie stehen in D-Dur, während sie im Choral mixolydisch sind); dagegen finden wir für die Communio, entsprechend dem Mixolydischen des Chorals, wieder G-Dur.

Die Unterabschnitte der einzelnen Sätze schließen nicht alle in derselben Tonart. Vor allem im Gloria und Credo wird häufig nach andern Tonarten moduliert, bisweilen auch im Christe und Benedictus. Die einzelnen Tonsetzer verhalten sich hierin verschieden. Tonal am einheitlichsten sind die einzelnen Sätze der Messen Steingadens; auch Molitor moduliert in seiner Festmesse nur wenig. Bei Benn schließen die Teilabschnitte der Glorias und Credos hauptsächlich auf der Dominant- und Subdominanttonart. Eine sonst nirgends vorkommende Eigenheit begegnet in Benns «Missa super Non turbetur cor vestrum»: Sämtliche Sätze schließen nicht in der Grundtonart, sondern in der Subdominant-Tonart; dagegen stehen alle Teilabschnitte (außer dem Benedictus) in der Grundtonart. Dem stärksten tonartlichen Wechsel sind Glettles Messen unterworfen. Die verschiedenen Abschnitte des Gloria und Credo schließen meist in einer andern als der Grundtonart; bevorzugt wird vor allem die Dominant-Tonart. Auch das Christe, das Benedictus und die letzte Anrufung des Agnus Dei modulieren häufig nach der Dominant-Tonart. Bei Benniger sind Kyrie, Sanctus und Agnus tonal meist einheitlich; im Gloria und Credo kommen etwa Schlüsse auf der Dominant- oder der Parallel-Tonart vor. In der Sequenz des Requiems I stehen mehrere Strophen in der Subdominant-Tonart. Martini moduliert im Gloria und Credo nur wenig; einmal (Messe IV) steht ein Crucifixus in der Mollvariante der Grundtonart. Für das Christe wird die Moll-Parallele bevorzugt.

Stimmführung

Durch Vermehrung der Stimmenzahl wird die selbständige Führung der einzelnen Stimmen beeinträchtigt. So ergeben sich, wie schon oben bei der Behandlung des konzertierenden Stilprinzips angedeutet wurde, häufig Parallelführungen zwischen den korrespondierenden Stimmen zweier selbständig geführter Chöre, vor allem bei Benn, Molitor und Benniger. Die Bässe doppelchöriger Partien verlaufen fast ausnahmslos in Oktaven oder in Oktaven in Gegenbewegung. Bei Molitor kommen auch bei andern als Baßstimmen Oktaven in Gegenbewegung vor; auch Quintenparallelen sind bei Molitor nicht selten anzutreffen. Als eine bei allen Komponisten, insbesondere aber bei Benn und Steingaden vorkommende Eigenheit ist noch die konsequente Verdoppelung der Terz im Sextakkord hervorzuheben.

Die zahlreichen, besonders in den Messen der früheren Zeit anzutreffenden Querstände sind in erster Linie durch den raschen Wechsel der Tongeschlechter und durch viele Akkordrückungen bedingt. So führt der beständige Wechsel von B-Dur und G-Dur in Benns 1628er Messe zu vielen Querständen. Auch in Steingadens Messen treten zahlreiche Querstände auf; in seiner handschriftlichen Messe z. B. folgen u. a. aufeinander: C—Es, G—Es, G—E,

D—B, F—D. Schroffe Akkordrückungen stehen übrigens bisweilen auch im Dienste der Textdeutung, worüber unten im Kapitel Textbehandlung noch zu sprechen sein wird.

6. Die Setzweise

Zur Untersuchung können nur Benn, Steingaden und Molitor herangezogen werden, da die unvollständig erhaltenen Messen der übrigen Komponisten keinen Einblick in die Satztechnik ermöglichen.

In der konzertierenden Messe steht die homophone Setzweise im Vordergrund; sie gewinnt an Bedeutung, je größer die Zahl der beteiligten Stimmen bzw. Klanggruppen ist. So wird in Molitors Festmesse für zwei Ripieno-, zwei Solochöre und einen Instrumentalchor so gut wie vollständig auf polyphone Stimmführung verzichtet. Dagegen tragen bei Benn die Solochöre eine eigene satztechnische Physiognomie: sie sind weder eigentlich homophon noch polyphon, sondern halten die Mitte zwischen beidem. Die konzertierenden Stimmen ergehen sich meist in Imitationen, verzichten aber auf eine Kontrapunktierung des Themas: die Themeneinsätze bilden quasi-Engführungen, die, sobald die Stimmen nicht mehr ineinander einhaken, in bloßes Dialogisieren übergehen. Die konzertierenden Stimmen sind thematisch völlig vertikal orientiert, sie stellen rhythmische und melodische Umschreibungen der Akkordtöne dar. Man hat diese Stimmführung, die sich äußerlich polyphon gebärdet, im Grunde aber auf durchaus akkordischer Basis steht, als scheinpolyphon oder «polyphonierend» bezeichnet. Dieser Terminus soll der Kürze halber auch auf unsere Untersuchung angewendet werden.

Die polyphonierende Setzweise findet sich bei Benn ausschließlich im Solochor, während Steingaden auch im Ripienochor von ihr Gebrauch macht. Auch die Violinen führt Steingaden gern imitierend; dagegen werden die übrigen Instrumente immer mit dem Ripienochor homophon geführt.

Innerhalb der homophonen und der polyphonierenden Setzweise gibt es verschiedene Uebergänge. Versuchen wir, die typischen Fälle voneinander abzugrenzen.

A. Reine Homophonie. In Tuttipartien wird, unter gleichzeitiger Silbenaussprache in allen Stimmen, meist rein akkordisch deklamiert, wobei die Oberstimme des Satzes melodisch keine oder nur geringe Bedeutung hat; die einzelnen Stimmen ergreifen diejenigen der ihnen zunächst liegenden Akkordtöne, die sich aus der Akkordfolge ergeben. So sind sämtliche Tuttipartien Molitors gehalten; desgleichen die beiden Chöre in Benns Messe V (1644) und der Ripienochor der vier übrigen Messen von 1644. Dagegen tritt bei Steingaden die Zahl der rein homophonen Tutti etwas zurück.

In Solopartien ist Homophonie selten, ausgenommen bei Molitor, der meist zwei oder drei Stimmen ganz in Terzen führt. Bei Steingaden kommen als homophone Solostellen hauptsächlich die Einzelsoli in Frage, dann auch verschiedene Duette in Terzen. Meist erhalten aber solche Stellen wenigstens eine selbständige Instrumentalbegleitung. Auch homophones Solo dreier Stimmen kennt Steingaden (z. B. Benedictus von II, «miserere nobis» des Agnus von II der «Flores»). Benn verwendet homophones Solo etwa bei Tuttistellen, wenn der Ripienochor gleichzeitig mit dem Solochor einsetzt; ferner führt er ausnahmsweise zwei oder drei Solostimmen unter gleichzeitigem Textvortrag ganz homophon.

B. Uebergang zur polyphonierenden Setzweise. Durch kleine rhythmische und textliche Verschiebungen innerhalb homophoner Tuttipartien kann der homophone Satz etwas belebt werden. Textliche Verschiebungen am Ende des Satzes treten infolge des Vorhalts in der Schlußkadenz am häufigsten auf; ferner dadurch, daß im Innern des Satzes zwei Stimmen pausieren. An Schlußwendungen können ferner Durchgangstöne in einer oder mehreren Stimmen, kleine Koloraturen u. a. auftreten, die den Satz scheinbar polyphon ausklingen lassen. Am meisten nähern sich der polyphonierenden Setzweise solche Sätze, die mit ungleichzeitigen Stimmeinsätzen beginnen. Molitor täuscht in Solopartien polyphonierende Führung vor, indem er den Baß verspätet einsetzen läßt; er bringt aber kein eigenes Motiv, sondern löst nur die Generalbaßlinie in kleinere Notenwerte auf. Am meisten nähert sich Steingaden in Partien mit ungleichzeitigen Stimmeinsätzen der polyphonierenden Setzweise. Bisweilen führt er gegen drei homophon behandelte Stimmen eine vierte selbständig, im Einsatz um einen ganzen Takt verschoben.

C. Polyphonierende Setzweise. Im Tutti können sich zwei Stimmgruppen imitierend gegenübertreten. Dieser Fall begegnet einigemale bei Steingaden. In der I. der «Flores»-Messen verbinden sich bei den Stellen «propter magnam» und «gloria tua», in der II. Messe derselben Publikation bei «filius Patris» Baß-Tenor und Alt-Sopran zu zwei Chorhälften. Am Schluß dieser Partien tritt meist wieder Homophonie ein. Ein typisches Beispiel ist auch die Stelle «per quem omnia facta sunt» der letztgenannten Messe, an der Alt-Baß stets von Sopran-Tenor imitiert werden; die Violinen beteiligen sich ebenfalls an der Imitation. Kontrapunktierende Gegenmotive fehlen aber an allen diesen Stellen. In der handschriftlichen Messe erfolgt paarweise Imitation bei «bonae voluntatis» zwischen Alt-Baß und Sopran-Tenor; bei «Suscipe deprecationem» dagegen beteiligt sich jede Stimme allein an einer dreimal durchgeführten Imitation.

An Solostellen ist die polyphonierende Setzweise die Regel. Steingaden läßt zwei in Terzen geführte Stimmen durch eine

dritte imitieren oder (seltener) kontrapunktieren; oder zwei Stimmpaare (wie in den Tutti) imitieren einander. Selten dialogisieren die Solostimmen, indem jede nach der andern das Thema vorträgt. Bei Molitor besteht dieser dialogisierende Vortrag häufig zwischen einem Singstimmen- und einem Instrumentenpaar.

Am charakteristischsten behandelt Benn seinen Solochor. Das Thema wird von jeder der drei Stimmen in strenger oder freier Imitation vorgetragen. Von Kontrapunkten wird fast kein Gebrauch gemacht. Die Themen setzen kurz nacheinander in einer Art Engführung ein; beim Einsatz der letzten Stimme oder auch schon vorher hat die erste Stimme das Thema beendet und pausiert dann eine Zeitlang, sodaß meist nur zwei Stimmen gleichzeitig erklingen. Alle drei Stimmen zusammen treten gewöhnlich — rein homophon geführt — erst am Schluß eines imitierenden Abschnittes auf. Die Unfähigkeit Benns, einen wirklich polyphonen, mehrstimmigen Satz zu führen, tritt deutlich zutage.

D. Polyphone Setzweise. Eigentliche Polyphonie findet sich nur bei Steingaden: einmal in kürzeren, imitierend gehaltenen Abschnitten, dann in geschlossenen fugierten Sätzen größerer Ausdehnung.

a. Imitierende Teilabschnitte. In der handschriftlichen Messe setzen auf die Worte «Et homo factus est», «Crucifixus» und «Sub Pontio Pilato» die Stimmen imitierend ein, werden aber bald frei weitergeführt. Im Crucifixus folgen die Stimmen im Oktavabstand aufeinander; sonst sind keinerlei Regeln zu beobachten; die Imitation geschieht melodisch nicht einmal immer ganz genau. In der II. Messe der «Flores» ist das Crucifixus wieder imitierend gehalten, diesmal etwas ausgedehnter. Das charakteristische Thema (es enthält einen verminderten Quartschritt) wird nacheinander vom Tenor, Alt, Sopran und Baß vorgetragen; streng imitiert wird aber nur der Themenkopf. Auf das Wort «passus» erscheint ein neues Motiv, das wieder zu Imitationen zwischen den Stimmen Anlaß gibt. Sopran und Alt laufen eine kurze Strecke lang in Terzen; der Schluß klingt homophon aus.

Bisweilen führt Steingaden 2stimmige Partien kanonisch, so bei «Et incarnatus» in «Flores», II, wo zuerst Alt und Tenor, dann Sopran und Baß kanonisch verlaufen; ferner bei «Genitum» bis «descendit de coelis» in Flores, III. Hier bilden bis «facta sunt» Alt und Tenor, von «qui propter» bis zum Schluß Sopran und Baß einen Kanon im Quintabstand.

Ganz selten verlaufen alle Stimmen melodisch und rhythmisch selbständig, ohne daß von Imitationen Gebrauch gemacht wird. Diese satztechnische Faktur ist vor allem dem Anfangsteil des Sanctus eigen.

b. Größere fugierte Partien. Eigentliche Fugati sind bei Stein-

gaden immer an dieselben Textstellen gebunden: Kyrie I (mit Wiederholung im Kyrie II): 3 mal; Amen: 7 mal; Osanna: 5 mal und «Dona nobis pacem»: 5 mal. Einmal («Flores», Messe I) stellt es Steingaden frei, ein bloß 4taktiges, homophones «Amen» durch ein (mit «al piacere» bezeichnetes) 41taktiges Amen-Fugato zu ersetzen.

Die fugierten Sätze werden in der Regel von einem einzigen Thema bestritten; Gegensätze fehlen, die Sätze verlaufen in zahllosen Engführungen, oder die Motive für die Gegensätze werden dem Thema selbst entnommen. Ein Festhalten an einem Gegensatz in einer Partie ist nirgends zu beobachten. Auch an den Themen selbst werden bisweilen starke Veränderungen vorgenommen. In bezug auf den horizontalen und vertikalen Abstand der Stimmeinsätze herrscht noch keine feste Regelung im Sinne der Fuge des 18. Jahrhunderts. Die Themeneinsätze können ebensogut auf der Sekund, wie auf der Quart, Quint oder Oktav erfolgen; die Abstände der Einsätze schwanken zwischen Engführungen von ¼-Takt und regulären Einsätzen nach Ablauf des Themas in einer Stimme. Auch tonartlich herrscht keine Einheit, etwa so, daß bestimmte Abschnitte in der Dominant, andere in der Parallele usw. ständen. Es werden regellos die nächstverwandten Tonarten: Dominant, Subdominant, Subdominantparallele, seltener 2. Dominant, berührt.

Anlaß zu einer gewissen Gliederung der oft sehr ausgedehnten Abschnitte (sie bewegen sich zwischen 28 und 79 Takten) gibt der Wechsel zwischen Solo- und Tuttibesetzung. Die Soloepisoden sind meist nur zwei- bis dreistimmig gehalten und führen oft nur Bruchstücke des Themas durch; manchmal erscheinen die Themen auch stark abgewandelt. Sie spielen eine ähnliche Rolle wie in der Quintfuge des 18. Jahrhunderts die freien Zwischenspiele, in denen auch oft thematisch neues Material gebracht wird. Im Wechsel zwischen Solo und Tutti herrscht eine gewisse Symmetrie: entweder umrahmen 3 Tutti 2 Soli (Folge: T-S-T-S-T), oder es wechseln zweimal Soli und Tutti, oder Soli eröffnen und Tutti schließen. In der Regel wechseln 5, nur selten mehr Klanggruppen miteinander ab.

7. Vortragszeichen

Die in den Messen vorkommenden Vortragsbezeichnungen betreffen Tempo und Stärkegrade und finden sich bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei Benn; im Laufe des 17. Jahrhunderts werden sie häufiger. Die Tempobezeichnungen überwiegen die dynamischen Vorschriften. Beide entspringen meist dem Drange nach Kontrastierung und sind nur in seltenen Fällen durch den innern Charakter der betreffenden Textstelle bedingt.

Tempobezeichnungen

An Tempobezeichnungen finden sich: adagio, grave, lento (selten), allegro, vivace, presto und prestissimo, ferner a oder alla capella. Diese Bezeichnungen sind aber nicht als strenge Gegensätze zu verstehen. Guido Adler weist darauf hin, daß bei den österreichischen Messentonsetzern ein mittleres Bewegungsmaß üblich war und die verschiedenen Tempoangaben nur Abstufungen dieses Grundzeitmaßes bedeuteten. Das erhellt daraus, daß oft verschiedene Zeitmaße zusammen angegeben werden, z. B. in einer Messe von Nicola Fago «allegro e presto». Etwas Analoges begegnet auch bei unseren Komponisten: in der Generalbaßstimme wird nicht selten ein anderes Tempo angegeben als in der Singstimme, z. B. hier allegro, dort vivace, oder allegro und presto u. a. Solche Zeitmaße sind als gleichbedeutend zu betrachten. Ebenso ist adagio von lento nicht sehr verschieden. Nur so wird es verständlich, wenn für ein Crucifixus, wie es öfters vorkommt, presto, oder für ein Et resurrexit adagio verlangt wird.

Außer Suevus und Molitor machen alle Komponisten von Tempoangaben Gebrauch. Benn kennt nur eine: presto (geschrieben «praesto»). Sie bedeutet keineswegs unser heutiges presto, sondern nur eine etwas schnellere Modifikation des Grundzeitmaßes. Dieses presto wird nun für die verschiedenartigsten Textabschnitte verlangt, z. B. für Et in terra pax, Gratias agimus, Cum sancto Spiritu, Crucifixus, Et vitam venturi, Agnus Dei u. a., also z. T. für Stellen, an denen ein wirkliches Presto-Tempo unmöglich und sinnwidrig wäre. Auffallend ist, daß der presto-Bezeichnung bei Benn fast immer die Vorschrift «piano» vorausgeht oder nachfolgt. Z. B. wird in Messe III für Kyrie I «presto», für Christe «piano» und für Kyrie II wieder «presto» verlangt. Dieser immer wiederkehrende Wechsel zwischen «presto» und «piano» legt die Vermutung nahe, daß leiserer Vortrag im allgemeinen mit langsamerem Tempo verbunden war. Das gleichzeitige Vorkommen der Vorschriften «adagio» und «piano» bei manchen italienischen Messenkomponisten[189] scheint diese Vermutung zu bestätigen.

Rein zu Kontrastierungszwecken wie Benn benützt auch Martini seine Tempoangaben. Er kennt ebenfalls nur zwei: «adagio» und «praesto», doch sind sie an bestimmte Textabschnitte gebunden. Im Gloria werden die beiden «Qui tollis» presto, das ihnen folgende «miserere nobis» bzw. «suscipe deprecationem nostram» adagio vorgetragen. Im Credo setzt bei Crucifixus presto, bei Et resurrexit adagio ein. In einer einzigen Messe verlangt Martini auch noch für «Et ex Patre natum» und «genitum non factum» adagio; ferner tritt einmal fürs Osanna und Benedictus die Vorschrift «presto» auf.

Steingaden kennt in seinen «Flores»-Messen nur die Bezeichnung «alla capella». Sie tritt meist bei fugierten Partien auf

und ist gleichbedeutend mit unserm heutigen alla breve. In den «Messe concertate» findet sich ein einziges Mal die Angabe «adaggio», und zwar bezeichnenderweise bei den Worten «passus et sepultus est» im Crucifixus.

Besondere Sorgfalt widmen ihren Tempobezeichnungen Glettle und Benniger. Ihre Tempoangaben sind nicht nur reichlicher differenziert, sondern stehen meist auch in sinnvollem Zusammenhang mit dem Text. Hierüber wird unten im Kapitel «Text und Musik» noch zu sprechen sein. Glettle kommt schon im Vorwort seines Messenwerkes auf die Temponahme zu sprechen und betont, daß seine Messen zwar in lebhaftem Tempo, aber keinesfalls übereilt auszuführen seien [190]. Es geht hieraus wieder hervor, daß damals ein mittleres Normalmaß bestand und die verschiedenen Tempoangaben nur relativ aufzufassen sind. Dieses Normalmaß war für Glettle vielleicht eher etwas langsamer als üblich; «ad Mensuram moderate protractam ac gravem» sagt er im Vorwort, und in den einzelnen Messen fallen denn auch die vielen «grave»-Vorschriften auf. Die Kyries tragen alle die Bezeichnung «grave», wogegen die Christe oft mit «adagio» (was langsamer als «grave» zu verstehen ist) oder aber mit «allegro» kontrastieren. Auch einige Gloria- und Credo-Sätze haben nur eine «grave»-Bezeichnung am Anfang, die für den ganzen Satz gilt. In den Sanctus kommen fast nur die Bezeichnungen «grave» (Sonatinen, 1. Teil des Sanctus) und «adagio» (Benedictus) vor; für die Osannas wird einigemale «allegro» verlangt. Im Agnus tritt, wenn überhaupt, ein rascheres Tempo erst beim «Dona» ein. Satzabschlüsse werden überhaupt gern in lebhafterem Tempo genommen: so stehen alle «Amen» im Allegro-Tempo.

Bei Benniger sind die Tempobezeichnungen am mannigfachsten: adagio, lento, allegro, vivace, presto, prestissimo, einmal auch a capella. Die Zuweisung an die verschiedenen Textabschnitte geschieht ungefähr in der gleichen Weise wie bei Glettle. Nur im Kyrie tritt der Tempowechsel nicht beim Christe, sondern erst beim Kyrie II ein. In den Totenmessen fehlen Tempovorschriften gänzlich; jedenfalls wurde hier durchgehend an einem mäßig bewegten Grundzeitmaß festgehalten. (Auch Benns Requiem trägt keine Tempovorschriften.)

Stärkebezeichnungen

Die Verwendung von dynamischen Vorschriften ist noch spärlich; bei Suevus, Benniger und Martini fehlen sie ganz, bei den übrigen kommen nur «forte» und «piano» vor, die teils mit Bezugnahme auf den Text, in den meisten Fällen aber rein zur Kontrastwirkung, oft in einer Art Echomanier, verwendet werden.

Bei Benn wechselt, wie schon erwähnt, «piano» in der Regel mit «presto». «Piano» wird bei folgenden Stellen verlangt: Gra-

tias agimus, Christe, Kyrie II (2. Teil), Confiteor, Dona nobis pacem. Ein in zwei Messen auf «passus et sepultus est» einsetzendes piano ist textbezogen.

Bei Steingaden tritt die Vorschrift «piano» fast immer beim Wort «miserere» im Gloria auf. Nur einmal findet sich ein kontrastierendes «piano» in einer Amen-Fuge.

Echoartigen Wechsel von forte und piano kennen Glettle und Molitor. Besonders beliebt sind Echowirkungen bei «Qui tollis» (piano) und «peccata mundi» (forte) (Glettle), «miserere nobis» (Glettle im Agnus Dei, Molitor im Gloria und Agnus Dei), im Osanna auf «in excelsis» (Glettle), «vivos» (forte) und «et mortuos» (piano) (Molitor, hier textlich bedingt). Molitor verwendet auch an rein instrumentalen Stellen Echoeffekte; ferner läßt er gern Teilabschnitte oder ganze Sätze piano ausklingen, so z. B. «descendit de coelis» oder das II. Kyrie, für dessen instrumentalen Schluß sogar «pianissimo» verlangt wird.

8. Taktarten, Notation

An geraden Takten finden sich C und ₵, an ungeraden $^{3}/_{1}$, $^{3}/_{2}$, $^{3}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$. Im Laufe des Jahrhunderts läßt sich ein allmähliches Zurücktreten der Taktarten mit Ganzen und Halben als Zählzeiten verfolgen; an ihre Stelle treten zusammengesetzte Tripeltaktarten mit einem Achtel als Zählzeit. Bei Suevus und Steingaden herrscht der $^{3}/_{1}$- und $^{3}/_{2}$-Takt noch vor; daneben finden sich an ungeraden Taktarten noch der $^{3}/_{4}$- und $^{6}/_{4}$-Takt. Auch Benn verwendet keine andern Taktarten; doch dominiert bei ihm der $^{3}/_{4}$-Takt. Molitor beschränkt sich sogar ganz auf C und $^{3}/_{2}$. Dagegen kennt Glettle schon den $^{12}/_{8}$-Takt. Zu diesem tritt bei Benniger noch der $^{3}/_{8}$- und $^{6}/_{8}$-Takt hinzu.

Die Taktvorzeichen für den geraden Takt treten bis weit in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein noch meist in Verbindung mit den alten Mensurzeichen ∅, ₵, ⊙ und C auf. Sie haben aber ihre frühere Bedeutung größtenteils verloren und werden nicht konsequent gesetzt.

Mehrere Messen Suevus' und Glettles, sowie eine Messe Steingadens sind ganz in einer Taktart gehalten[191]. Bemerkenswert ist, daß in diesem Falle der Tripeltakt bevorzugt wird. Es läßt sich allgemein beobachten, daß im 17. Jahrhundert der Tripeltakt immer mehr an Ausdehnung gewinnt[192].

Aehnlich, wie die schweren $^{3}/_{1}$- und $^{3}/_{2}$-Taktarten allmählich zurücktreten, so werden auch die großen Notenwerte Brevis und Semibrevis immer seltener. Bis Steingaden kommen noch Breves vor, nachher nur noch Semibreves und kleinere Notenwerte. Die Entwicklung von den großen zu den kleineren Notenwerten läßt sich innerhalb des Werkes von Suevus sehr gut verfolgen. 1645

herrschen bei ihm noch Minimae und Semiminimae vor; fast ebenso häufig sind auch Semibreves und Breves, während Semifusae (Sechzehntel) noch fast ganz fehlen. Dagegen überwiegen 1655 die Semiminimae und Fusae; Breves kommen nur noch in einer einzigen Messe vor; Semifusae sind bereits sehr häufig geworden. Damit im Zusammenhang steht auch die viel häufigere Verwendung von Taktstrichen.

Von der mensuralen Schreibweise hat sich noch eine zweitönige Ligatur, die «cum opposita proprietate» , bis zu Steingaden erhalten. Sie wird regelmäßig bei Bindung zweier gleichwertiger halber Noten auf eine betonte Silbe im Tripeltakt verwendet.

Es finden sich aber auch schon Bindebogen, jedoch immer nur über zwei oder drei Noten. Bindebogen über größeren Notengruppen kommen auch später noch nicht vor; die Aneinanderbindung der Noten wird aber durch Zusammenrückung verdeutlicht. Auch bei Herüberbindung von Noten in den nächsten Takt wird vom Bindebogen nur selten Gebrauch gemacht. Glettle setzt in diesem Falle einen die Fortdauer der Note im nächsten Takt andeutenden Punkt, Benniger einen kleinen schrägen Strich in der Höhe der Notenköpfe.

Die Notentypen sind bis zu Martini (1708) immer noch eckig; die einzelnen Noten der Achtels- und Sechzehntelsgruppen werden noch nebeneinander gestellt, nicht miteinander verbunden.

Als Ueberbleibsel der mensuralen Notationspraxis sind noch zu nennen: der Kustos am Zeilenende, ferner die Hemiolenschwärzung zur Einordnung dreier imperfekter Breves bzw. Semibreves in zwei Tripeltakte an Schlüssen. Auch zur Hervorhebung rhythmischer Inversionen wird oft Hemiolenschwärzung verwendet.

Taktstriche sind in der früheren Zeit sehr selten; Suevus macht z. B. in seinen beiden ersten Publikationen (1645 und 1654) noch gar keinen Gebrauch davon; im Requiem von 1645 sind sie von späterer Hand nachgetragen. Erst von Glettle an (1670) werden Taktstriche häufiger, doch stehen sie noch ganz willkürlich, oft nach jedem Takt, dann aber wieder in weiten Zwischenräumen. Auffallend ist, daß gerade bei unbetontem erstem Taktteil, also bei in den nächsten Takt hinübergebundenen Noten, sehr oft Taktstriche gesetzt werden. Bisweilen stehen Taktstriche auch unrichtig, oft mitten im Takt (Molitor!). Bei Martini hat sich der Taktstrich schon ganz eingebürgert; bei Benniger fehlt er nur vor oder nach Pausen.

Auflösungszeichen sind noch nicht in Gebrauch [193], statt dessen steht b zur Aufhebung von ♯ bzw. umgekehrt.

Von der im 16. Jahrhundert geübten Praxis der Chiavette, welche durch Anwendung bestimmter Schlüsselkombinationen Vorzeichnungen für entfernte Tonarten spart, macht Benn in seiner

V. Messe Gebrauch. Sie ist in G-Dur in den hohen Chiavette (Violin-, Mezzosopran-, Alt- und Baritonschlüssel) notiert, verlangt also für die Ausführung die Transposition um eine Terz nach unten (E-Dur oder Es-Dur), indem statt der Chiavette die Chiave, die normalen Schlüssel, unter Beigabe der entsprechenden Versetzungszeichen, gelesen werden.

9. Musik und Text

A. Textbehandlung

Aeußerer Umfang der Messen. Die Größe der Messe als Ganzes hängt in erster Linie vom Rang des Festes ab, für das sie bestimmt ist; neben ausgesprochenen Kurzmessen, wie Glettles Missa VII, oder Martinis «Missae breves», stehen breit angelegte Festmessen (Molitor, Benniger).

Hinsichtlich der Ausdehnung der einzelnen Sätze läßt sich feststellen, daß sich die Komponisten im allgemeinen bemühen, ein gewisses Gleichgewicht herzustellen [194]. Die wortarmen Sätze Kyrie, Sanctus und Agnus werden durch viele Wortwiederholungen ausgedehnter; am Schluß greifen gern breite Fugati Platz; instrumentale Vor- und Zwischenspiele finden sich viel häufiger als im Gloria und Credo. Selbstverständlich schwankt die Ausdehnung der Sätze bei den einzelnen Komponisten beträchtlich; die größten Extreme stellen Martini und Molitor dar. Die Taktzahlen der Sätze bewegen sich zwischen: Kyrie 26—146, Gloria: 38—211, Credo: 84—259, Sanctus: 25—121, Agnus: 16—102. Das Credo ist immer der ausgedehnteste Satz, dann folgen in der Regel Gloria, Sanctus, Kyrie, Agnus. Benn läßt es meist an Gleichgewicht zwischen den Sätzen fehlen; seine Sanctus und Agnus sind äußerst knapp. In Steingadens kurzer Messe III aus den «Flores» begegnet einmal der seltene Fall, daß das Agnus die größte Ausdehnung aufweist, das Sanctus die zweitgrößte und erst dann das Credo folgt. Das Gloria ist kürzer als das Kyrie.

Textliche Vollständigkeit. Die textliche Vollständigkeit wird im allgemeinen gewahrt; Kürzungen halber oder ganzer Sätze, wie sie bei italienischen Komponisten vielfach festgestellt wurden, kommen nirgends vor. Einzig das Benedictus fehlt in manchen Messen (Benn: dreimal, Suevus: zwölfmal, Benniger: immer) [195]. Im Agnus sind nicht immer alle drei Anrufungen gewahrt; eine Wiederholung der vorhandenen Anrufung wird nicht verlangt. Vollständig sind die Agnus nur bei Steingaden, Molitor und Martini; bei den übrigen Tonsetzern fehlt entweder die zweite (Benn, sämtliche Messen von 1644; Glettle, Messen I—VI und VIII; Suevus in 12 Messen; Benniger, Messen I und II) oder das Agnus reduziert sich sogar nur auf die dritte Anrufung (Glettle, Messe VII; Suevus in 4 Messen, Benniger in den beiden Requiems).

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wird es allgemein Brauch, auch die bisher vom Priester intonierten Anfangsworte des Gloria und Credo mehrstimmig zu vertonen [196]. Unter unsern Komponisten ist es einzig Benniger (1704), der sie regelmäßig auskomponiert. Interessant ist nun aber, daß schon Benn (1644) in zwei seiner Messen (I und III) die Anfangsworte des Credo mehrstimmig vertont; sie stehen aber in beiden Fällen nicht am Anfang, sondern werden erst nach den Worten «Patrem omnipotem», bzw. «factorem coeli et terrae» eingeschoben. Es handelt sich also um eine nochmalige Aufnahme der vom Priester intonierten Anfangsworte in neuem musikalischem Gewande [197].

Zu den nur im Requiem vorkommenden Sätzen ist noch zu bemerken, daß das Graduale nur ein einziges Mal (bei Suevus), der Tractus überhaupt nie mehrstimmig vertont ist. Bei Benniger fehlen zudem die Verse der Offertorien, einmal auch die Wiederholung des «Requiem aeternam» usw. im Introitus; letzteres ist auch bei Benn und einmal bei Suevus der Fall. Bei Benniger sind die Strophen der Sequenz nur teilweise mehrstimmig vertont [198].

Wortwiederholungen. Im Gebrauch von Wortwiederholungen weichen die einzelnen Komponisten beträchtlich voneinander ab. Am sparsamsten geht Martini in seinen Missae breves mit Wortwiederholungen um; eine Ausnahme bildet einzig die Partie des «Qui tollis» im Gloria: die Worte «Qui tollis peccata mundi», die von «miserere nobis» und «suscipe deprecationem nostram» besonders abgehoben sind [199], werden so oft wiederholt, daß die «Qui tollis»-Verse meist die Hälfte des ganzen Gloria einnehmen. Martini scheint diesen Versen innerhalb des Glorias besondere Bedeutung beizumessen. Mit wenig Textwiederholungen arbeiten auch Steingaden und Glettle; über ein- oder zweimalige Wiederholung besonders wichtiger Worte oder Wortgruppen wird nicht hinausgegangen. Das gleiche gilt auch für Benn.

Eine viel größere Rolle spielen Wortwiederholungen bei Molitor und Benniger. In den Glorias und Credos werden alle bedeutungsvollen Worte oder Wortgruppen öfter wiederholt, bisweilen schon übermäßig. So folgen z. B. in Bennigers II. Messe die Worte «propter magnam gloriam tuam» zehnmal, «qui sedes ad dexteram Patris» viermal hintereinander usw. Eine besondere Eigenheit Bennigers ist es auch, das Wort «non» meist in raschen Achteln oder Sechzehnteln längere Zeit zu wiederholen. Aehnliche auffallende Wortwiederholungen sind auch bei manchen italienischen Komponisten nachgewiesen [200]. Bereits liturgiewidrigen Gebrauch von Wortwiederholungen macht Molitor. Er läßt vom Chor öfter Worte aus einem schon beendeten Vers zwischen die Worte des neuen Verses hineinsingen [201]. So erklingt im Gloria «pax» nach «hominibus», «pax hominibus» nach «bonae voluntatis». Die Worte «gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam» werden nach

«Rex coelestis», «Deus Pater omnipotens» und sogar nach «Domine Deus» nochmals wiederholt. Umgekehrt nimmt der Chor zwischen «Qui sedes» und «ad dexteram» schon das nachfolgende «miserere nobis» voraus. Im Credo fällt der Chor zwischen «Et in unum Dominum» und «Jesum Christum Filium Dei» immer wieder mit «Patrem omnipotentem» ein; vor dem Vers «Et unam sanctam» wird bereits das erste Wort des nächsten Verses («Confiteor») gesungen! Auch innerhalb eines Verses erscheinen oft einzelne Worte refrainartig wieder, so «etiam pro nobis» nach «passus», «judicare» zwischen «vivos» und «mortuos», «exspecto» nach «resurrectionem» [202].

Einen ausgesprochen übermäßigen Gebrauch von Wortwiederholungen macht Suevus. Der Wortschwall, der uns in den Widmungen zu seinen Messen begegnet, findet hier seine Parallele. Besonders auffallend wirkt die bis zehn- und mehrmalige Wiederholung eines einzelnen Wortes, wie Deus, Jesu, Patrem, Maria, homo, gloria, vitam, pacem, omnia, glorificamus, descendit, ascendit, adoratur, suscipe, dona usw. Auch ganze Gruppen von Wörtern folgen oft mehrmals hintereinander, z. B. Tu solus sanctus, et ex Patre natum, et homo factus est, et vitam venturi, crucifixus etiam pro nobis u. a. Diese Wortwiederholungen geben musikalisch Anlaß zu langen Sequenzketten, skalenmäßigen Figuren, welche die Suevus'sche Melodik bestimmen. Die Vorliebe des Barocks für ausschweifendes Figurenwesen, für äußerlich-virtuose Wirkungen manifestiert sich darin in einer dem Charakter der Messe bereits recht abträglichen Weise.

Textunterlegung. Wenn die Textunterlegung auch im allgemeinen sinnvoll gehandhabt wird, so lassen sich doch hin und wieder Unebenheiten feststellen.

Bisweilen kommt es vor, daß die einzelnen Silben eines Wortes durch Pausen, in einer Art «Hoketus»-Manier, auseinandergerissen werden. Dies mag in einzelnen Fällen mit textdeutenden Absichten des Komponisten zusammenhängen (z. B. beim Wort «judicanti» in Bennigers Requiem I). Eine eigentliche Rarität ist die Wiederholung bloß eines Teiles eines ganzen Wortes, die in beiden Messen Bennigers im Et incarnatus begegnet. Sie entspringt offenbar dem Bestreben, das Wort «incarnatus» besonders hervorzuheben. Darauf deutet auch der Umstand hin, daß dieses Wort im Et incarnatus der Messe II immer wieder aufgegriffen wird, so daß sich folgende Wortfolge ergibt: «Et incarnatus homo incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria homo natus incarnatus est ex Maria Virgine incarnatus et homo factus est.»

Unrichtige Betonungen kommen am meisten im Tripeltakt vor, und zwar besonders häufig bei Benn. So heißt es in dessen Messe III im Agnus fast durchweg: «péccata», im Credo «sécundum», «scrípturas». Auch im geraden Takt betont Benn sehr oft unrichtig;

Schlußsilben haben oft, in altertümlicher Weise, den stärksten Ton. Oft werden unbetonte Schlußsilben auch durch Koloraturen über Gebühr gedehnt; so findet sich z. B. bei Glettle auf «propter» einmal eine 5tönige, bei Benniger auf magnam einmal eine dreitönige Koloratur; im Credo von Bennigers II. Messe wird das Schluß-a von «gloria» ganz isoliert gesetzt (zwischen Pause und «cum») und mit einer Koloratur versehen. Das Wort «eleison» wird bald 3-, bald 4silbig betont; einmal findet sich auch eine 2silbige Betonung (Benn, Messe I).

B. Textdeutung

Wenn auch die Messen des 17. Jahrhunderts im allgemeinen und die unsrigen im besonderen vom «stile espressivo» eines Monteverdi oder Schütz weit entfernt sind und der eigentlichen Tonsymbolik nur ein bescheidener Platz zugewiesen ist, so läßt sich doch bei allen Tonsetzern mehr oder weniger das Bestreben verfolgen, einen dem wechselnden Textgehalt angepaßten musikalischen Ausdruck zu finden. Sämtliche damals gebräuchlichen Mittel können in den Dienst der Textdeutung gestellt werden: Melodik, Harmonik, wechselnde Dynamik und Tempi, klangliche Abstufungen und Gegensätze, Homophonie und Polyphonie, Textwechsel und Rhythmus. Natürlich weichen die einzelnen Tonsetzer in der Heranziehung dieser Mittel zur musikalischen Charakterisierung beträchtlich voneinander ab, und es ist interessant zu verfolgen, in wieweit jeder die ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel mit dem Text in sinnvolle Beziehung bringt.

a) Eigentliche Tonsymbolik

Eines der wichtigsten Mittel der Textdeutung von Schütz bis Bach ist das der musikalischen Illustrierung einzelner Worte durch bestimmte, auf die Wortbedeutung bezugnehmende Motive, also eine eigentliche Tonsymbolik. Sie herrscht in der katholischen Kirchenmusik des Barocks so gut wie in der protestantischen, freilich mehr in der Motette als in der Messe, und auch in der katholischen Motette wird ihr größere Zurückhaltung auferlegt als in der gleichzeitigen protestantischen.

In der Messe eignen sich nur Gloria und Credo für besondere musikalische Illustrierungen. Vor allem das Credo enthält eine Anzahl Worte, die sich tonmalerisch leicht fassen lassen: descendit, ascendit, resurrexit, resurrectionem; dann der Gegensatz von «vivos» und «mortuos», «resurrectionem» und «mortuorum», ferner die Stelle «non erit finis».

Schon im 15. Jahrhundert [203] wurde mit «descendit de coelis» vielfach eine absteigende Tonfigur verbunden. Im 17. Jahrhundert wird sie fast allgemein zur Regel. Von unsern Komponisten deuten sämtliche das Herabsteigen vom Himmel durch abfallende Themen

oder einen großen Sprung nach unten an. Dabei geht die Illustrierung bei den einzelnen Tonsetzern verschieden weit. Benn, Glettle und Martini verwenden verhältnismäßig bescheidene Dreiklangsmotive oder stufenmäßige Figuren, die den Quintumfang nur selten überschreiten; Molitor benützt skalenmäßigen Oktavabstieg, der sich wiederholt; Steingaden zweimal einen Oktavsprung nach unten, einmal zwei Quartsprünge nach unten, sonst stufenmäßig absteigende Figuren im Umfang bis zu 1½ Oktaven. Benniger führt in Messe I eine langatmige Koloratur ein, in II mehrmaligen Abstieg im Umfang einer Quint. Am weitesten geht Suevus. Seine «descendit» dehnen sich oft bis über 20 Takte aus; das Absteigen wird in einer oft sehr platten und aufdringlich wirkenden Weise illustriert, wie z. B. in Messe II (1654), wo, unter stufenmäßigem Abstieg im Umfang einer Oktave, das Wort «descendit» insgesamt nicht weniger als 19 mal wiederholt wird. In einer andern Messe (1655, I) wird ein kurzes Tetrachordthema in sequenzmäßigem Abstieg unzähligemale wiederholt.

Etwas weniger konsequent, aber doch mit unverkennbarer Absicht wird bei den Worten «ascendit», «resurrexit», «resurrectionem» aufsteigendes Themenmaterial verwendet. Während Benn und Martini hier nur andeutungsweise verfahren, charakterisieren die übrigen Komponisten sehr deutlich mit mehrmals aufsteigenden Vier- und Fünftonreihen (Suevus), Oktaven (Molitor), Oktavsprüngen aufwärts (Suevus), oder (besonders bei «Et resurrexit») aufsteigenden Dreiklangsmotiven. Bei Benniger findet sich auf «resurrectionem» einmal stufenmäßiger Sextaufstieg, bei Steingaden (Messe concertate, IV) auf «et ascendit» eine breite aufsteigende Koloratur.

Gern wird auch von der Möglichkeit, die Gegensätze zwischen «vivos» und «mortuos» sowie «resurrectionem» und «mortuorum» durch kontrastierende Tonlage anzudeuten, Gebrauch gemacht. Für «passus et sepultus est» wird gern tiefe Lage oder absteigende Bewegung verwendet. Bei Benn steigt in Messe I «passus et sepultus est» chromatisch ab, in II «et mortuos», in III desgleichen. Suevus hebt in Messe I (1655) «et mortuos» durch einen Oktavsprung nach unten hervor; in III (1655) deutet er den Unterschied von «coeli» und «terrae» auf die gleiche Weise an. Deutlich markiert Steingaden «mortuos» und «mortuorum» durch Lagenunterschied (Messe concertate, III und IV) oder durch absteigende Bewegung (in der handschriftlichen Messe steigt der Solobaß beim Wort «mortuorum» zweimal um eine Sexte ab). In der gleichen Messe hat «passus et sepultus est» tiefe Lage. Auch Glettle hebt «sepultus est» durch tiefe Lage hervor (Messen III und IV); in Messe V verwendet er ein im Umfang einer Sept absteigendes Motiv. Bei «mortuos» und «mortuorum» tritt ausnahmslos tiefe Lage ein. Molitor läßt «passus» vom Baß allein vortragen; bei «crucifixus» und «sepultus» bewegen sich die Solosoprane stark abwärts (um mehr

als eine Oktave). Benniger endlich bevorzugt in Messe I von «Crucifixus» bis «sepultus» tiefe Lage, wobei ein Sextsprung abwärts vor «passus» besonders charakteristisch ist; in Messe II wird im Crucifixus mit dem Gegensatz hoher und tiefer Lagen gearbeitet.

Auch in der Totenmesse geben gewisse Worte zu musikalischer Symbolik Anlaß. Bei «et de profundo lacu» benützt Benn tiefe Lage, ebenso bei «inferni». Benniger bringt auf «resurget» kurze aufsteigende Motive, während sich auf «cadant» der 2. Sopran im Umfang einer Sept abwärts bewegt.

Eine Tonsymbolik mehr innerlicher Art ist die Verwendung des Quart- und des Quintschrittes bei schmerzlichen und mystischen Stellen, vor allem bei «Qui tollis peccata mundi» im Gloria und im Agnus, dann aber auch im Et incarnatus und Crucifixus. Daß es sich nicht um einen Zufall handelt, zeigt die Bevorzugung der genannten Intervalle bei allen Komponisten. Martini läßt konsequent seine «Qui tollis» mit einem Quintschritt aufwärts (nur in zwei Messen mit einem Quartschritt) beginnen; Steingaden verwendet an derselben Stelle sehr häufig den verminderten Quartschritt (den er auch immer beim Wort «Crucifixus» bringt), Benniger oft eine aufsteigende Quint. Mystische Wirkung durch Quintmotive bei «Et incarnatus est de Spiritu sancto» erzielt vor allem Glettle (besonders in den Messen I und II) [204].

b) Ausdrucksvollere Gestaltung der Melodik

Die schmerzlichen Partien des Credo (Et incarnatus, Crucifixus), die Qui tollis-Verse und innerhalb dieser besonders die Worte «miserere nobis», ferner das Benedictus und einige weitere Stellen verlangen ausdrucksvollere Themen von ruhiger, gemessener Haltung, während Verse wie Et resurrexit, Et ascendit, Et exspecto, Et iterum oder dann alle Verse des Rühmens, Lobpreisens usw. sich für frohe, hüpfend-bewegte Themen eignen. In bezug auf diese Textstellen lassen sich nun bei unsern Komponisten dreierlei Verhaltungsweisen unterscheiden. 1. Keinerlei Ansätze zu besonderer Charakterisierung; völlig gleichartiger Charakter der Melodik durch die ganze Messe: Suevus, Molitor, Martini. 2. Ansätze zu melodischer Vertiefung bei den dramatischen Stellen: Benn und (in stärkerem Maße) Benniger. 3. Mehr oder weniger ausgeprägte melodische Differenzierung gemäß dem wechselnden Textgehalt, insbesondere ausdrucksvollere Melodik bei den schmerzlichen Stellen des Credo: Glettle und (am ausgeprägtesten) Steingaden.

Als Mittel zur Vertiefung des melodischen Ausdrucks dienen in erster Linie: Chromatik, verminderte und übermäßige Intervallschritte, besonders große Tonschritte; doch können auch rein stufenmäßig verlaufende Themen durch die Besonderheit ihrer Linienführung im Ausdruck intensiviert werden. Dies trifft vor allem für Steingaden zu, dessen Melodik einer bemerkenswerten Steigerung nach der Seite des Arioso fähig ist.

Im Et incarnatus wird gern von mystisch wirkenden Tonwiederholungen oder auch von Quintmotiven (wie schon erwähnt) Gebrauch gemacht. Steingaden läßt in der III. seiner «Flores»-Messen den Solotenor die Worte «Et incarnatus est» auf demselben Ton rezitieren; auch in der handschriftlichen und der II. Messe der «Messe concertate» finden sich bei der gleichen Stelle feierliche Tonwiederholungen. Auch Glettle macht von ihnen Gebrauch, oder er verwendet Chromatik, übermäßige Intervalle, große Sprünge, mystische Quintschritte u. a.

Im Crucifixus bevorzugt Steingaden für das Wort «Crucifixus» Themen oder Motive, die sich auf dem Schritt der verminderten Quart aufbauen [205], während Glettle diesen Vers hauptsächlich durch Chromatik charakterisiert.

Dem Benedictus kommt nur bei Steingaden und Glettle besondere Bedeutung zu. (Die andern Komponisten vertonen es ja z. T. überhaupt nicht.) Bei Steingaden trägt es meist innigen, fast pastoralen Charakter, es steht gern in Moll und bewegt sich vorwiegend stufenweise. Glettles Benedictus zeichnen sich durch arios-rezitativische Dreiklangsthematik aus.

Dem Wort «Sanctus» wendet vor allem Steingaden besondere Aufmerksamkeit zu. Das mehrmals wiederholte Wort erhält auf die erste Silbe stets weitgespannte melodische Bögen, die Bewegung verläuft ruhig und vorzüglich stufenweise. Synkopische und Vorhaltsbildungen sind sehr beliebt.

Andere Stellen, wie Qui tollis, Qui propter nos, miserere nobis, werden besonders bei Steingaden melodisch ausdrucksvoller gestaltet; häufig tritt auch hier die verminderte Quart auf.

Von den genannten Partien sind nun Verse freudigen Inhalts hinsichtlich ihrer Melodik deutlich abgehoben. Steingaden und Glettle verwenden hier durchweg freudig-bewegte Themen, vor allem Dreiklangsthemen, so bei Et resurrexit, Et iterum, Et vitam, Et exspecto. Für «Patrem omnipotentem» bilden feste, choralartige Themen, welche die Glaubenszuversicht ausdrücken sollen, die Regel; auf «judicare» treten, zur Illustrierung der Unabwendbarkeit des Urteils, gern Tonwiederholungen ein. Das Besondere dieser Partien liegt aber noch mehr im Rhythmischen, als im Melodischen, worauf weiter unten noch zurückzukommen sein wird.

Ein besonderes Mittel der textlichen Charakterisierung, das Tremolo, kommt in Bennigers Totenmessen vor, und zwar verlangt es Benniger von den Singstimmen, nicht von den Begleitinstrumenten [206]. In der Sequenz dient es mehrmals dazu, «Furcht und Schrecken» zu malen, so auf dem Wort «tremor» selbst, dann aber auch auf «judicantur», wo es die Unerbittlichkeit des jüngsten Gerichts andeuten soll.

c) Harmonik

Entsprechend der Simplizität der harmonischen Behandlung der Messen kommt der Harmonik auch im Dienste der Textdeutung keine allzu große Bedeutung zu. Sie spielt z. B. überhaupt keine Rolle bei Suevus und eine nur untergeordnete bei Molitor und Martini. Das Beste leisten auch hier wieder Steingaden und Glettle.

Ein Hauptmittel der harmonischen Charakterisierung ist die Kontrastierung von Dur und Moll. Mit Rücksicht auf den Text stehen manchmal ganze Abschnitte einer Dur-Messe in Moll, so z. B. das Crucifixus von Martinis IV. Messe. Derselbe Vers steht bei Benniger (Messe II) in der parallelen Molltonart. Diese Moll-Kontrastierung ganzer Abschnitte findet sich in den Messen der älteren Komponisten noch nicht, doch werden wenigstens einzelne Worte durch plötzliches Eintreten von Molldreiklängen charakterisiert, z. B. folgt in Glettles V. Messe bei «Et incarnatus est» der F-Moll-Dreiklang unvermittelt auf den G-Dur-Dreiklang. Auch andere harmonische Rückwirkungen sind oft textlich bedingt, z. B. wenn bei Steingaden bei «Et incarnatus» auf den F-Dur- plötzlich der D-Dur-Akkord einsetzt, oder bei «miserere nobis» auf den C-Dur- der A-Dur-Akkord folgt. Vor «miserere nobis» sind harmonische Rückungen überhaupt besonders beliebt.

Vorhaltsbildungen, besonders Septvorhalte, seltener Non- und Sekundvorhalte, häufen sich manchmal im Et incarnatus und im Crucifixus; sie treten auch gern bei «miserere nobis», im Benedictus und beim Wort «sanctus» auf. Eine auffallende Folge von Septakkorden, die sich zweimal in einen Trugschluß auflösen, begegnet bei den Worten «passus et sepultus» in Benns II. Messe. Eine solche harmonische Ausdeutung des Textes ist bei Benn sonst sehr selten; sie kommt sonst nur noch vor im Requiem, insbesondere im Offertorium bei den Worten «de paenis inferni» (Akkordrückungen) und «profundo lacu» (auffallender Halbschluß, dessen Charakter in der Unergründlichkeit dem «profundo lacu» entspricht).

d) Tempo

Beziehungen zwischen Text und Tempo können hergestellt werden:

1. Für ganze Teilabschnitte durch Tempovorschriften wie: allegro, presto, vivace, adagio, alla capella.

2. Für bestimmte Worte durch Vergrößerung bzw. Verkleinerung der Notenwerte, durch Bindungen einer Note über mehrere Takte u. a.

1. Tempovorschriften, die mit der Textdeutung in Beziehung stehen, finden sich nur bei Glettle und Benniger, ganz selten bei Steingaden. Für freudige Textstellen, ferner für das Amen und das Dona nobis pacem werden stets rasche Tempi verlangt; für Amen

meist «presto» oder gar «prestissimo», für Dona nobis pacem «allegro» und «presto». An sonstigen Versen seien genannt: Osanna: allegro oder presto; Gratias agimus tibi: allegro, vivace; Et resurrexit: presto, vivace (nur einmal: grave); Et iterum: allegro; cuius regni: allegro. Für die schmerzlich-mystischen Verse (Crucifixus, Et incarnatus) ist ausnahmslos «adagio» oder «grave» vorgeschrieben, desgleichen für «Qui tollis», «miserere nobis» und «suscipe deprecationem nostram». Auch für das Benedictus und das Agnus Dei (bis vor «Dona») werden vorwiegend langsame Tempi vorgeschrieben.

2. Bei den meisten Komponisten lassen sich bei bestimmten Worten Dehnungen, größere Notenwerte, Bindungen über mehrere Takte feststellen. In längeren Notenwerten sind im allgemeinen Et incarnatus und Crucifixus gehalten. Insbesondere tritt aber langsamere Bewegung ein bei «passus et sepultus est», «ex Maria Virgine», «Et incarnatus est»; oft kommt es hier auch zu synkopischen Bildungen. Bei Steingaden («Flores», I) bleibt der Solobaß auf «passus et sepultus est» zwei Takte lang liegen. Mit starken Dehnungen wird meist auch gearbeitet bei «non erit finis», «peccatorum» und «mortuorum». In Messe III hebt Benn den Gegensatz zwischen «resurrectionem» und «mortuorum» durch mehrmaligen Wechsel von 6 Viertelnoten mit 4 Halben scharf hervor. Von ruhiger Bewegung mit reichlichen synkopischen Bildungen ist auch meist das Wort «Sanctus», im Gegensatz zum nachfolgenden «Dominus Deus Sabaoth» und dem Pleni, das meist in rascher Bewegung verläuft.

e) Rhythmus

Abgesehen von den eben erwähnten synkopischen Bildungen bei schmerzlichen Stellen sind es vor allem punktierte Rhythmen, die an gewissen Stellen immer wiederkehren. Sie dominieren vor allem bei Versen freudigen Inhalts, wie Et resurrexit, Et iterum, Pleni sunt caeli; nicht selten illustrieren sie aber auch den drängenden Charakter gewisser Bitten, wie «Suscipe deprecationem nostram» u. a. Außer punktierten Rhythmen werden auch marschähnliche, gestoßene Rhythmen verwendet, besonders bei Versen, die eine frohe Glaubenszuversicht ausdrücken sollen.

f) Dynamik

Bei manchen Komponisten wird auch der Gegensatz zwischen forte und piano in den Dienst der Textdeutung gestellt. Vor allem Benn, Glettle und Molitor machen von diesem Mittel Gebrauch. Benn verlangt für die Stelle «passus et sepultus est» in zwei Messen Piano-Vortrag; Glettle arbeitet den Gegensatz zwischen «mortuorum» und «et vitam», Molitor zwischen «vivos» und «mortuos» durch Piano-Forte-Kontrast heraus. Auch die Worte «Qui tollis» und «peccata mundi» werden oft auf diese Weise einander gegen-

übergestellt. Für «miserere nobis» verlangt vor allem Steingaden öfter Piano-Vortrag.

g) Besetzungswechsel

An gewissen Stellen läßt sich auch eine Anpassung der Besetzung an den Textgehalt verfolgen. Der Zusammenhang zwischen Besetzung und Text wird besonders in Molitors ganz auf klangliche Kontrastierung abstellenden Messe deutlich; aber auch bei den übrigen Tonsetzern läßt sich eine Bevorzugung gewisser Verse für Tutti-, anderer für Solobesetzung feststellen [207].

Mächtige, akkordisch-deklamierende Tuttipartien sind meist: «Pater omnipotens» oder nur «omnipotens», «Laudamus te» usw. im Gloria (besonders bei Benn); im Credo fast regelmäßig die Verse Patrem omnipotentem, Simul adoratur. Im Sanctus tritt nach dem meist polyphonierend und oft solistisch gehaltenen Wort «Sanctus» bei «Pleni» mächtiges, homophones Tutti ein. Ebenso wichtig wie der Wechsel der Besetzung ist hier der satztechnische Kontrast: fast immer setzt auf «Pleni» reine Homophonie ein.

Partien, die mehr dem individuellen Ausdruck dienen oder die Alleinigkeit und Einheit von Gott usw. hervorheben, treten meist in solistischer Besetzung, oft als Einzelsolo, auf, so vor allem «Quonam tu solus sanctus», «Et in unum Dominum», «Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam», «Confiteor unum baptisma».

Im Kyrie wird das Christe, im Sanctus das Benedictus meist durch Solovortrag hervorgehoben; für das Benedictus ist Einzel-, für das Christe Gruppensolo (Duett oder Terzett) besonders beliebt.

Verschiedenartig ist die Auffassung des Et incarnatus und des Crucifixus; immer heben sich aber diese beiden Verse in bezug auf ihre klangliche (und satztechnische) Behandlung irgendwie vom Vorhergehenden und Nachfolgenden ab. Fürs Et incarnatus ist feierliche, homophone Tuttideklamation die Regel, doch wird gern das «ex Maria Virgine» durch Solovortrag besonders herausgehoben. Auch Solo-Eröffnung des Et incarnatus ist nicht selten; schließlich kann auch das «et homo factus est» durch Solobesetzung vom übrigen besonders abgehoben werden. Für das Crucifixus mit seinem schmerzlichen Textgehalt wird Solobesetzung bevorzugt: sie läßt die ausdruckvollste Melodik zu. Die Instrumentalbegleitung setzt beim Crucifixus sehr oft aus [208] oder beschränkt sich auf langgehaltene Akkorde. Auch bei «Descendit de coelis» schweigen die Instrumente bisweilen.

V.

CHARAKTERISIERUNG UND KRITISCHE WÜRDIGUNG DER EINZELNEN KOMPONISTEN

Im vorhergehenden Kapitel wurde versucht, eine Darstellung des in Frage stehenden Messenschaffens nach stilistischen Gesichtspunkten zu geben. Ein solches Vorgehen rechtfertigte sich aus zwei Gründen. Erstens läßt sich bei der lückenhaften Ueberlieferung der Messen keine eigentliche Entwicklung verfolgen, und zweitens geht das Schaffen der einzelnen Komponisten in einer Weise im allgemeinen Zeitstil auf, daß eine Herausarbeitung persönlicher Stilmerkmale nur eine untergeordnete Rolle spielen kann. Diese Merkmale wurden übrigens im Verlaufe der Darstellung jeweils angedeutet; der Uebersicht halber mag es aber angezeigt sein, sie hier kurz zusammenzufassen und die einzelnen Komponisten gleichzeitig einer kritischen Würdigung zu unterziehen.

Johann Benn

Benns Stil kennzeichnet sich durch die Einfachheit der melodischen und satztechnischen Faktur. Ueber ein mittleres, durchweg gleichartiges Ausdrucksmaß kommt Benn nicht hinaus; ein melodisches Eingehen auf den Text ist nirgends zu beobachten. Die Themen stehen auf akkordischer Basis, auch wenn sie scheinbar polyphon geführt werden. Die scheinpolyphone Führung der Solostimmen — ohne kontrapunktische Gegenführung — in Imitationen im Wechsel mit völlig homophonen, syllabischen Tuttipartien ist für Benn charakteristisch. Der rasche und häufige Wechsel zwischen Solo- und Tuttipartien weist auf venezianische Einflüsse hin; besonders die auf Antiphonie zwischen zwei Chören aufgebaute Messe V steht der venezianischen Stilrichtung sehr nahe. Durch den stetigen Wechsel zwischen Solo und Tutti wird die Herausarbeitung einer größeren Linie verunmöglicht; das Ganze zerfällt in lauter kleingliedrige Abschnitte, deren ununterbrochenes Kadenzieren den Eindruck der Eintönigkeit hervorruft. Die harmonische Behandlung ist platt; es werden fast nur Hauptstufen verwendet, moduliert wird nur in die nächstverwandten Tonarten; alle Kadenzen habe ihre stereotypen Formeln. Die Messen sind noch

nicht frei von kirchentonartlichen Resten; besonders auffallend ist das stetige Schwanken zwischen Dur und Moll (Molldominant!). Die Akzidentien werden ganz inkonsequent gesetzt. Die Selbständigkeit der Stimmführung kommt in Tuttipartien zu Schaden, wo Oktavparallelen nichts Seltenes sind. Verschiedene Taktarten, Tempi, Stärkegrade werden nicht mit Bezug auf den inneren Charakter der Abschnitte, sondern nur der Abwechslung halber verwendet.

Die liturgische Forderung nach Textverständlichkeit ist erfüllt. Weder Koloraturen, noch verwickelte Satzkünste erschweren das Textverständnis. Auch die Vollständigkeit des Textes ist, abgesehen vom Benedictus, gewahrt.

Felician Suevus

Bei Suevus treten volkstümliche und weltliche Einflüsse zutage. Seine Melodik ist stark koloraturverbrämt und stark bewegt. Eine Vertiefung nach innen fehlt aber gänzlich; nicht der melodische Ausdruck, sondern das Figurenwesen steigert sich bei wichtigen Textstellen. Durch ausgiebigen Gebrauch der Sequenz erhalten die Themen größere Ausdehnung. Die an charakteristischen Tonschritten und Rhythmen arme Melodik weist keine besondere Physiognomie auf; die aus den Modellen übernommenen Themen laufen in unbedeutendes Skalen- und Passagenwerk aus. Von einem Eingehen auf den Textgehalt kann noch weniger als bei Benn die Rede sein. Kennzeichnend für die auf äußere Wirkung bedachte Haltung des Komponisten ist auch die Häufigkeit des Taktwechsels, sowohl zu Beginn, als auch im Innern der Teilabschnitte.

Ein stark sinnenfreudiger, auf Effekt abstellender Zug herrscht in den Messen. Suevus scheint eine unruhige, gern ins Maßlose verfallende Natur gewesen zu sein. Aus seinem Leben wissen wir, daß er sich sehr häufig in andere Klöster versetzen ließ und dann bisweilen ein musikalisches Treiben entwickelte, das seinen Vorgesetzten zu Klagen Anlaß gab. So beschwert sich unterm 17. April 1654 der Guardian von Speyer beim Provinzial, das Gemach seines Vikars sei «ein Wirtzhaus worden; ich mache, was ich will, so bleibt es die Musikantenzunft» [209]. Dieselbe Musizierlust, die den Klosterbruder mit seinen Vorgesetzten in Konflikt bringt, führt nun den Komponisten in Widerspruch mit den Anforderungen der Liturgie. Die vielen Läufe und Tonleitern widersprechen dem Charakter des feierlichen Hochamtes; das Textverständnis wird durch das Passagenwesen erschwert; der übermäßige Gebrauch von Wortwiederholungen wirkt störend. Durch die ausgedehnten Ton-«Tiraden», die in den wortreichen Dedikationen der Messen ihre literarische Parallele haben, werden Gloria und Credo über Gebühr ausgedehnt, dafür werden dann im Sanctus und Agnus Verse weggelassen. Daß auf Textunterlegung, Betonung und ähnliches nur wenig Sorgfalt verwendet wird, ist leicht verständlich.

Suevus schreibt echte «Barockmusik», und zwar nicht im Sinne eines starken «Espressivo», sondern bloß spielerischer Bewegtheit.

Constantin Steingaden

Den inneren und äußeren Gegenpol zu Suevus bildet Steingaden. Seine Haltung ist stets der Liturgie angemessen; rein künstlerisch betrachtet leistet er Gutes, stellenweise sogar Vorzügliches. Auch heute noch scheint uns das Lob, das ihm Printz in seiner «Musikalischen Sing- und Klingekunst» [210] zuteil werden läßt, nicht ganz unberechtigt. Wie bei den meisten Komponisten des 17. Jahrhunderts, mischen sich auch bei ihm alte und neue Stilelemente. Dem Solo, dem ein- wie mehrstimmigen, ist ein relativ breiter Platz eingeräumt; die Melodik dieser Partien hat stets ausdrucksvollen Charakter und nähert sich an gewissen schmerzlich-dramatischen Stellen dem «stile oratorio» eines Heinrich Schütz und anderer berühmter Zeitgenossen. Das konzertierende Stilelement wird mit sinnvoller Beziehung auf den Text verwendet; ein zu häufiger Wechsel der Klanggruppen ist vermieden; in den textreichen Messensätzen bleibt die Besetzung innerhalb eines Verses meist die gleiche. Diese Zuweisung ein und derselben Klanggruppe an einen größeren Textabschnitt stellt einen ausgesprochen fortschrittlichen Zug dar. Anderseits ist aber Steingaden auch noch stark mit der Tradition verhaftet: die Spuren der Kirchentonarten treten noch allenthalben zutage; in den Akkordfolgen macht sich oft noch ein Fehlen harmonischer Logik bemerkbar; Akkordrückungen, die querständige Wirkungen zur Folge haben, sind sehr häufig. Die Themen sind zwar alle modern-vertikal konzipiert, aber ihre satztechnische Verarbeitung erfolgt oft polyphon-imitatorisch. Den Abschluß der Sätze bilden gern ausgedehnte Fugati, in denen die spätere Amenfuge vorgebildet ist.

Die Selbständigkeit der Stimmführung bleibt im allgemeinen gewahrt, Terzen- und Sextengänge sind stark eingeschränkt, die beiden Violinen werden sowohl unter sich wie gegenüber den Singstimmen selbständig geführt. Der melodische Atem wird nicht durch ständiges Kadenzieren gestört, so daß sich oft recht weit gespannte Themen entwickeln können. Uebereinstimmende Vertonung verschiedener Textabschnitte, insbesondere von Satzschlüssen, trägt zur Vereinheitlichung des Ganzen wesentlich bei.

Die Musik überwuchert nirgends den Text, von Koloraturen wird nur mäßig Gebrauch gemacht. Das rein musikalische Element hat seinen festen Platz an wortarmen Stellen wie Kyrie, Osanna, Amen, Dona nobis pacem; dort können sich Imitationen und Koloraturen, unbeschadet der Textverständlichkeit, frei entfalten.

In seiner ganzen Haltung bleibt Steingaden schlicht und stets der liturgischen Zweckbestimmung angemessen. Der Textvortrag ist überall klar und korrekt; Kürzungen werden keine vorgenommen, auch Sanctus und Agnus sind vollständig. Trotz bescheidenen

äußeren Aufwandes (die Messen verlangen z. T. nur zwei Violinen als Begleitinstrumente) erzielt Steingaden starke und eindrückliche Wirkungen, weil seine Musik aus echtem religiösem Empfinden geboren ist und stets sinnvollen Bezug nimmt auf den wechselnden Textgehalt.

Melchior Glettle

Soviel sich aus seinem fragmentarisch erhaltenen Werk schließen läßt, steht Glettle an künstlerischer Bedeutung nicht hinter Steingaden zurück. Auch er nimmt eine der Liturgie durchaus angemessene Haltung ein. Es liegt ihm besonders am Herzen, daß die Messen in einem ruhigen, dem feierlichen Hochamt angemessenen Zeitmaß zum Vortrag gelangen. Die einzelnen Sätze sind daher reichlich mit der Vorschrift «grave» versehen. Auch die Melodik hat einen ernsten, ruhigen Charakter. Passagenwerk, Koloraturen, lange Sequenzketten sind stark zurückgedrängt. Ein sinnvolles Eingehen auf den Text ist überall zu bemerken; vor allem wird die Chromatik in den Dienst der Textdeutung gestellt, aber auch Klanggruppierung, Tempo, Dynamik und Taktarten richten sich nach dem wechselnden Textgehalt. Die Solo-Tutti-Kontrastierung wird mit Maß gehandhabt; eine Klanggruppe bleibt oft über mehrere Verse bestehen. Auch vom Taktwechsel wird sehr zurückhaltend Gebrauch gemacht. Die Melodik zeigt den bisher größten Tonumfang und eine Ausdruckskraft, die oft noch über Steingaden hinausgeht.

Die textliche Vollständigkeit ist gewahrt bis auf die Agnus, deren zweite Anrufung meist fehlt. Sonatinen finden als Vor- und Zwischenspiele Verwendung, ohne sich aber auf Kosten des Textes über Gebühr auszudehnen.

Die Harmonik ist ganz «modern», die letzten Reste der Kirchentonarten sind geschwunden. In den Tonarten wird bis A-Dur vorgerückt; die Modulationen bewegen sich schon häufiger in der 2. Dominant, so daß im Quintenzirkel bis H-Dur vorgeschritten wird.

Valentin Molitor

Molitors Festmesse trägt ausgesprochen rückständige Züge. Sie ist ganz auf dem altvenezianischen Prinzip der Mehrchörigkeit aufgebaut; beide Vokalchöre können in Solo- und Tuttibesetzung auftreten. Die ganze Messe besteht aus kleingliederigen Solo- und Tuttiabschnitten, nur selten ist ein Vers ganz einer einzigen Klanggruppe zugewiesen. Oefter sind beide Tuttichöre streckenweise antiphonisch disponiert. All dies sind aber Züge, wie sie uns bei Benn schon vierzig Jahre früher begegneten und wie sie überhaupt zu Beginn des 17. Jahrhunderts stilbildend wirkten. Der klangliche Wechsel beherrscht das Ganze; alles übrige ordnet sich ihm unter. Zu einer eigentlichen Melodiebildung kann es infolge der Kürze

der einzelnen Klanggruppen gar nicht kommen; an Tuttistellen wird meist auf wenigen Akkorden deklamiert; an Solostellen gelangen nur kurze Motive zum Vortrag. Die Stimmführung leidet unter der großen Stimmenzahl, Parallelen sind unvermeidlich. In der ganzen Messe herrscht glatte Homophonie; die Chöre werden akkordisch deklamiert, die Soli verlaufen in Terzen.

Auch eine Bezugnahme auf den Text erfolgt nur von der klanglichen Seite her: je nach dem Textgehalt wird volle oder schwache Besetzung, werden hohe oder tiefe Stimmen verwendet oder schweigen die Instrumente partiell (Clarinen beim Crucifixus) oder in ihrer Gesamtheit.

Die Messe repräsentiert eine Stilphase, wie sie durch Italiener und Oesterreicher in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts vertreten ist. Möglicherweise ist Benevolis Festmesse vom Jahre 1628 ihr mittelbares oder unmittelbares Vorbild. Im Kloster St. Gallen fand die moderne, instrumentalbegleitete Kirchenmusik erst spät Eingang; es wäre daher wohl denkbar, daß Molitor die genannte Messe noch gekannt hat. Verbindungen zwischen Salzburg und St. Gallen bestanden durch die Benediktiner-Hochschule in Salzburg.

Joseph Benniger

Mit Benniger betreten wir bereits das 18. Jahrhundert; wir können aber nicht behaupten, daß seine Messen schon stark neue Züge tragen. Einzig die Melodik zeigt Ansätze zu geschlossenen Bildungen, sie ist abgerundeter als bisher und nimmt oft recht kantablen Charakter an. Gewisse Zierfiguren und stereotype Formeln sind charakteristisch, der Koloratur wird ein breiter Platz eingeräumt. Die harmonische Logik ist überall klar ausgeprägt, Akkordrückungen fehlen fast ganz.

Die Tonsymbolik spielt noch eine große Rolle; als besonderes, nur bei Benniger vorkommendes Mittel zur Charakterisierung dient an ein paar Stellen des Requiems das Tremolo der Singstimmen. Die Verteilung von Solo und Tutti geschieht bald auf längere Strecken, bald wechseln die beiden Klanggruppen taktweise miteinander ab. Gloria und Credo zerfallen in viele Unterabschnitte, zu deren Beginn die Taktart gewöhnlich wechselt. Unter den ungeraden Taktarten herrschen die nach Viertels- und Achtelswerten gezählten vor; der $^3/_2$-Takt ist ganz verschwunden.

In der Textbehandlung zeigt Benniger oft ausgesprochene Sorglosigkeit. Alle Benedictus fehlen; die Agnus bestehen nur aus zwei Anrufungen. Die Textunterlegung geschieht unsorgfältig; die Reihenfolge der Worte wird oft willkürlich verändert; Wort- und Silbenwiederholungen machen sich über Gebühr breit; die Wortbetonungen sind vielfach unkorrekt.

Die Messen zeigen musikalisch oft bedeutende Ansätze zu künstlerischer Vertiefung, verlieren aber sehr stark durch eine ihrer Zweckbestimmung unangemessene Textbehandlung.

Martinis Messen sind «Missae breves» und daher nach Umfang und Inhalt sehr bescheiden. Die Melodik bewegt sich in kleinstem Tonumfang und verzichtet ganz auf irgendwelche Charakterisierung des Textes. Wortwiederholungen und Koloraturen fehlen fast ganz, Tempovorschriften und Taktwechsel treten nie in Beziehung zum Textgehalt, sondern dienen lediglich der Kontrastierung.

Die Vollständigkeit des Textes ist überall gewahrt; auch die Benedictus sind alle vertont. Künstlerisch ohne tiefere Bedeutung, erfüllen diese Messen liturgisch ihren Zweck doch vollauf.

Ueberblicken wir das Schaffen der behandelten Komponisten, so müssen wir feststellen, daß es sich durchweg um ausgesprochene Kleinmeister handelt. Sie können und wollen nicht musikalische Kunstwerke mit Ewigkeitswert schaffen, sondern schreiben Gebrauchsmusik für den Gottesdienst der Kirchen und Klöster, in denen sie wirken. Nicht die künstlerische Inspiration, sondern die Verwendbarkeit im Gottesdienst ist das Entscheidende. Die liturgischen Forderungen werden im großen und ganzen erfüllt. Der Textvortrag ist im allgemeinen klar und verständlich, die textliche Vollständigkeit, abgesehen vom Benedictus und Agnus, gewahrt. Weltliche Einflüsse machen sich nur ausnahmsweise geltend (Suevus). Im ganzen unterscheiden sich die Messen in ihrer Haltung vorteilhaft von den oft ganz in der Opernsprache aufgehenden Produkten des 18. Jahrhunderts. Davon abgesehen, lassen sich freilich im rein Musikalischen Mängel und Verzerrungen nicht bestreiten. Das stilistisch Neue fand ungehindert Eingang, aber es fehlte den außerhalb führender Musikzentren lebenden Komponisten an Gelegenheit zur Kontrolle ihres eigenen Schaffens. Es ist kein Zufall, daß die besten Arbeiten von denjenigen Komponisten stammen, die an großen Kathedralen tätig waren (Steingaden, Glettle). Hier bestand jedenfalls die Möglichkeit, andere zeitgenössische Werke kennenzulernen; auch verfügten die Kapellmeister von Konstanz und Augsburg über einen größeren Klangapparat und bessere Sänger als die Klostermusiker. Bei diesen, sowie bei Benn, zeigen sich ausgesprochene Züge der Verflachung. Diese manifestiert sich hauptsächlich in der Aufgabe jeglicher kontrapunktischen Arbeit und in unselbständiger Stimmführung. Der äußere Effekt, hervorgerufen durch den Wechsel verschiedener Klanggruppen, bestimmt das ganze Gepräge der Messen. Die Melodik tritt dabei ganz in den Hintergrund. Sie ist nur noch das Resultat vertikal-bewegter Klangmassen. Während aber Benn in seinen Solopartien die Stimmen noch scheinpolyphon zu führen vermag, kommt Molitor über lauter Terzengänge nicht mehr hinaus. Er repräsentiert mit seiner Festmesse den eigentlichen Tiefpunkt im schweizerischen Messenschaffen des 17. Jahrhunderts.

ANMERKUNGEN

[1] Nach der Zusammenstellung in Guido Adlers Studie «Zur Geschichte der Wiener Messenkomponisten in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts» erschienen in Venedig und Paris je rund 100 Messensammlungen, in Rom ungefähr die Hälfte, in Bologna und Mailand etwa je 15. In Antwerpen, Löwen und Leiden beläuft sich die Zahl auf etwa je 30, auf etwas weniger in Lissabon. In Süddeutschland sind Augsburg, Frankfurt und Innsbruck mit je 10 Sammlungen vertreten; dagegen bleiben Wien, Prag, München und Bamberg etwas zurück. Dagegen ist die handschriftliche Ueberlieferung in Oesterreich sehr groß. — Eine stattliche Sammlung vorwiegend italienischer Messen aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts befindet sich in der Stadtbibliothek Breslau; vgl. darüber die handschriftliche Dissertation von Hans Adolf Sander, auszugsweise abgedruckt im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1933 u. d. T. «Beiträge zur Geschichte der Barockmesse».

[2] Vgl. Alfred Orel, Die katholische Kirchenmusik von 1600 bis 1750, in Adlers «Handbuch».

[3] Die folgenden Ausführungen über die italienische Messe basieren vorwiegend auf H. A. Sanders, oben, Anm. 1., genannter Arbeit.

[4] Vgl. oben, S. 10.

[5] Veröffentlicht in Peters Wagners «Geschichte der Messe», S. 534.

[6] 1619 gab Viadana auch 24 einstimmige, über liturgische Hymnenweisen gearbeitete Credoweisen heraus. Vgl. Haas, Barock, S. 39.

[7] Sie zeigt sich auch darin, daß man in dieser Zeit oft schon bestehende Kompositionen unter Reduktion der Stimmenzahl neu herausgibt, z. B. bearbeitete Giovanni Francesco Anerio Palestrinas 6stimmige «Missa Papae Marcelli» für 4 Stimmen.

[8] Es enthält auch eine der hier zu behandelnden schweizerischen Messen.

[9] Die oben angeführte «Missa Dominicalis» von Viadana.

[10] Bei Pietro Lappi in einer 5- und einer 4stimmigen Messe.

[11] Als wichtigste der hier vertretenen Italiener — die zahlenmäßig gegenüber den Deutschen das Uebergewicht haben — seien angeführt: Giov. Batt. Cesena, Greg. Zucchino, Adriano Banchieri, Pietro Lappi, Al. Grandi, Orazio Scaletta.

[12] So wird z. B. in Ippolito Baccusis 8stimmigen Messen (1596) ausdrücklich Gesangs- oder Instrumentalausführung freigestellt (Haas, Barock, S. 40). Prof. J. Handschin, der mich auf den Zusammenhang überhaupt aufmerksam macht, führt (in: Acta mus. VII, S. 109) als Beispiel ein Motettenwerk des Sizilianers Maurus Chiaula aus dem Jahre 1590 an, in welchem laut Titelhinweis die Instrumente mit dem Chor zusammen erklingen oder mit ihm alternieren können.

[13] Vgl. Haas, Barock, S. 40.

[14] Veröffentlicht in DTOe X, 1; ausführlich besprochen von A. Orel in Adlers «Handbuch».

[15] Der römische vielchörige Stil entstand, nach der Auffassung P. Wagners (Geschichte der Messe) nicht einfach in Anlehnung an das Vorbild Vene-

digs, sondern zunächst aus der Notwendigkeit, Kompositionen zu schaffen, welche die geräumigen Basiliken Roms akustisch zu füllen vermochten; schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde daher nach 2- und 3chörigen Kompositionen verlangt. Im Jahre 1601 erschienen Palestrinas doppelchörige Messen im Druck. So dürften also in Rom und Venedig — unabhängig voneinander — akustisch-räumliche Gründe zur Entstehung der Polychorie geführt haben. Später wirkte dann allerdings Venedig, wo die besondere bauliche Anlage des Markusdoms (zwei Orgeln und auf mehrere Tribünen verteilte Chöre) eine Entwicklung des polychorischen Stils stark begünstigte, wieder auf Rom ein.

16 Als Vertreter dieser Richtung sind, außer Benevoli, zu nennen: Paolo Agostini (1624 und später) 8- bis 12stimmige Messen, und Antonio Maria Abbatini (Messen zu 12, 16, 32 und 48 Stimmen, 1627 und später).

17 Vgl. oben, S. 14.

18 Vgl. oben, S. 14/15.

19 Zum Folgenden vgl. vor allem G. Adlers Studie «Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition».

20 Messen, zusammen mit anderen Kirchenwerken veröffentlicht durch K. A. Rosenthal in DTOe XXXVI, 1.

21 Auch in Italien begegnen vielfach solche Titel, z. B. bei Tarquinio Merula (1640), Stefano Landi (1639 und 1643). Vgl. Sander a. a. O.

22 Vgl. K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts.

23 Vgl. Fr. Benn, Die Messenkompositionen des J. J. Fux (Diss. Wien 1931) und Auswahl von a cappella-Messen und -Motetten in DTOe I, 1 und II, 1.

24 Vgl. Berta Hinterleitner, Die Vokalmessen J. Stadlmayrs; Friedrich Daniel, Die konzertanten Messen J. Stadlmayrs.

25 Ein Requiem hg. in DTOe XXX, 1.

26 In Italien macht sich schon früher eine Konzentration der äußeren Mittel bemerkbar. Vgl. oben, S. 13 ff., 16 ff.

27 Die Credo-Fuge aus Bertalis «Missa redemptoris» ist vollständig veröffentlicht in Adlers «Handbuch».

28 Seine «Missa nuptialis» hg. in DTOe XXV, 1.

29 Eine «Missa S. Henrici» hg. in DTOe XXV, 1; ein Requiem ebd. XXX, 1.

30 Eine «Missa cuius toni» und eine «Missa a 3 chori» hg. in DTOe XXV, 2.

31 Vgl. Theodor von Liebenau, Ueberlick über die Geschichte der Buchdruckerei der Stadt Luzern. Beim Luzerner Notendrucker David Hautt erschienen 1644 Benns «Missae concertatae».

32 In St. Gallen wurde 1681 eine Festmesse von P. Valentin Molitor gedruckt.

33 In Wettingen erschienen 1704 Messen des Luzerner Scholasticus Joseph Benniger. Vgl. auch Schubiger, Die Pflege des Kirchengesangs, S. 44.

34 Die in diesen Städten erschienenen Messenwerke s. unten, Kap. III.

35 So vernachlässigte lt. Stiftsprotokoll der Organist Johann Georg Benn die Ausbildung von Diskantisten, was in den 50er und 60er Jahren zu wiederholten Klagen Anlaß gab.

36 So auch den zwei (handschriftlich erhaltenen) Passionen von Johann Georg Benn.

37 Die ersten, für die Aufführung in dieser Kirche bestimmten instrumentalbegleiteten Messen, die uns erhalten sind, stammen aus dem Jahre 1704. Es sind die 3chörigen «Missae solemnes et funebres» des als Priester und Scholasticus an der St. Leodegarkirche wirkenden Joseph Benniger.

38 Die Kompositionen sind verschollen.

[39] «Hoc anno haben die katholischen Kantone mit denen von Wallis den Pundt zu Luzern erneuert, dahin die von Luzern etliche H. H. Musikanten von hier begehrt, auch von Ihrer Fürstlichen Gnaden geschickt worden, darunter Principalis war unser Pater Maurus Heß Organista, welcher auch ein Te Deum, eine Missam und ein oder anderes Motettam dazu komponiert und mit großer Satisfaktion gesungen. Die Herren von Luzern haben jedem endlich ein Dublonen zum Trinkgeld verehret.» (Schubiger a. a. O. S. 44 nach P. Joseph Dietrichs Klosteranalekten.)

[40] Der klein Solothurner Allgemeine Schawplatz, 2. Teil, S. 290, Sp. 1.

[41] Ebd. S. 285, Sp. 2 und S. 300, Sp. 2.

[42] Protocollum Conventus ... 1269—1726, fol. 312.

[43] Wie in den meisten größeren Kirchen (Stifts- und Klosterkirchen) der katholischen Schweiz, existierten auch in der Luzerner Kollegiatkirche ungefähr seit Mitte des 17. Jahrhunderts drei Orgeln: eine große hinten im Schiff und zwei kleinere im Chor. Diese wurden zum täglichen Gottesdienst gespielt. Das Zusammenwirken aller drei Orgeln bildete auf jeden Fall eine Ausnahme. (Schwytzer, Die Altäre und die große Orgel in der Stifts- und Pfarrkirche St. Leodegar in Luzern und ihre Renovation. Luzern 1862.)

[44] Protocollum Conventus ... 1269—1726, fol. 338.

[45] Schubiger a. a. O. nach den Annalen der Pfarrei Jonen. — Die genannten Werke sind nicht mehr erhalten.

[46] Chelisten bedeutet, wie mir Prof. J. Handschin freundlich mitteilt, im gegebenen Fall Violinisten.

[47] Das Blasen von Trompetenfanfaren in Messen ist im 17. Jahrhundert allgemein verbreitet. Vgl. oben, S. 20 und unten, S. 58.

[48] Vgl. oben, S. 26.

[49] Vgl. E. Koller, Meyer von Schauensee.

[50] Die St. Galler-Festmesse aus dem Jahre 1681 zeigt denn stilistisch auch sehr stark rückständige Züge. Vgl. unten, Kap. IV, S. 54 ff.

[51] Schubiger a. a. O. S. 42, Anm.

[52] Vgl. Anhang, S. 122.

[53] Nach Linus Birchler, Formen des Gottesdienstes, in: Barock in der Schweiz, hg. v. Oskar Eberle.

[54] Abgedruckt von P. Franz Huber in: Angelomontana, S. 401 ff.

[55] Vgl. Hans Albert, Abraham Megerle; Schubiger a. a. O. S. 42. — Kompositionen von Megerle liegen bisher im Neudruck nicht vor. In Megerles sehr umfangreichen kompositorischen Oeuvre figurieren auch Messen.

[56] Vgl. O. Eberle, Theatergeschichte der inneren Schweiz.

[57] Vgl. Anhang, S. 126, 130.

[58] Alle Einzelheiten sowie Quellennachweise s. Anhang.

[59] Aufzählung am Schluß dieses Kapitels.

[60] In der eingangs erwähnten «Corolla musica Missarum 37».

[61] Ob sich Benn in dem am nächsten gelegenen Konstanz längere Zeit oder nur vorübergehend aufhielt, wissen wir nicht.

[62] Paris, Bibl. Nat. komplett vorhanden. Signatur: Vm[1] 851. In Breslau (nach Eitner) nur B. c.

[63] Da sämtlichen Messen ein B. c. beigegeben ist, erübrigt sich seine jedesmalige Erwähnung in nachfolgender Uebersicht.

[64] Bürgerbibl. Luzern und Bibl. Nat. Paris (Vm[1] 864) komplett.

[65] Staatsbibl. München Mus. Pr. 584.

[66] Ebd. Mus. Pr. 585.

[67] Ebd. Mus. Pr. 1437.

[68] Bibl. Nat. Paris Vm¹ 885; Bibl. d. Ges. d. Musikfreunde Wien II 1780 p. Missa I auch in Tabulatur-Partitur Univ.-Bibl. Upsala.

[69] Bibl. Nat. Paris Vm¹ 886. Staatsbibl. Berlin inkomplett (Eitner).

[70] Vokalmusik i. handskr. 85.

[71] Staatsbibl. München Mus. Pr. 538. Stockholm nur B. c. pro Violone (Eitner).

[72] Stiftsbibl. Einsiedeln M 945.

[73] Stiftsbibl. Einsiedeln 436, 17.

[74] Auf der Titelseite des Stimmheftes wird der 1. Tenor fälschlicherweise als «Tenor Rip.» bezeichnet, auf dem Umschlag dagegen richtig als «Tenor primo».

[75] Stiftsbibl. Einsiedeln 436, 17 (zusammengebunden mit den Stimmheften von Bennigers Messenwerk).

[76] Vgl. K. A. Göhler, Die Meßkataloge im Dienste musikalischer Geschichtsforschung.

[77] Vgl. Rudolf Henggeler, Profeßbuch von St. Gallen, S. 323.

[78] Vgl. oben, Kap. II, S. 28.

[79] Die Pflege des Kirchengesangs, S. 43 ff.

[80] Vgl. oben, Kap. II, S. 26/27.

[81] Vgl. oben, Kap. II, S. 27/28.

[82] Die im Donfridschen Sammelband veröffentlichte «Missa super Non turbetur cor verstrum» von Johann Benn.

[83] Vgl. oben, Kap. I, S. 13.

[84] Als solches ist es in dieser Zeit ja häufig anzutreffen; vgl. oben, Kap. I, S. 12 und 19.

[85] Die Messe gehört also ungefähr in die Linie der oben, Kap. I, S. 12 angeführten Messen Gastoldis (1607), in denen geringstimmige Partien mit vollem Chorklang kontrastieren. Viele andere Messen aus der «Corolla» zeigen eine ähnliche Faktur.

[86] Das Benedictus erschien schon im 16. Jahrhundert oft in geringstimmiger Besetzung (Palestrina: Missa Papae Marcelli).

[87] An denjenigen geringstimmigen Partien, an denen der Singbaß pausiert, ist der Orgelbaß nicht mehr nur «basso seguente», sondern wird gegenüber den Singstimmen obligat geführt.

[88] Vgl. oben, Kap. I, S. 13.

[89] Aus dem Titel der in Frankfurter Meßkatalogen 1626/27 angeführten Messen ist zu schließen, daß Benn schon Ende der 20er Jahre konzertierende Messen geschrieben hat.

[90] Vgl. oben, Kap. I, S. 12.

[91] Vgl. oben, Kap. I, S. 19 ff.

[92] Man vgl. z. B. die Titelzusätze «parte a capella, parte da concerto» der oben angeführten Messen von Ghizzolo und Donati.

[93] Vgl. oben, Kap. I, S. 12.

[94] Joh. Stadlmayrs 1chörige Messen z. B. sind ganz a cappella, während seinen 2- und 3chörigen nach des Komponisten eigener Angabe ein B. c. beigegeben werden kann. Vgl. oben, S. 19.

[95] Für den Ripienochor sind in der Regel keine besonderen Stimmhefte vorhanden; die Tuttieinsätze werden in den Solo-Stimmheften durch die Buchstaben R (Ripieni) oder T (Tutti) angedeutet, beim Wiedereinsetzen der Solostimmen wird S vermerkt. Nur in einem Fall, in Steingadens «Messe concertate» von 1666 wird von dieser offenbar Sparsamkeitsrücksichten entspringenden Gepflogenheit abgewichen: der Ripienochor erscheint dort, obwohl nur klangverstärkend, in gesonderten Stimmheften. — Stets sind

die Besetzungsangaben (S, R, T oder Stimmenzahl: à 3, à 2, oder Angabe der einzelnen Stimmen) auch im Stimmheft des Organisten eingetragen, der sich in der Registrierung der wechselnden Besetzung anzupassen hatte.

[96] Diese Praxis begegnet in den Messen aller Länder sehr häufig. Sander a. a. O. stellt fest, daß von 34 instrumentalbegleiteten Messen 22 die Mitwirkung von Instrumenten freistellen. Bisweilen wird einer Messe erst vom Herausgeber eine Begleitung beigefügt (Al. Grandi, 1636). Bei Stefano Pasino steht die Begleitung durch ein einzelnes, im Violinschlüssel notiertes Instrument frei.

[97] Die Solisten sangen wohl überhaupt an den Tuttistellen mit, darauf deutet schon die Notierung von Solo und Ripieni im selben Stimmheft hin. Auch im Instrumentalkonzert bis zur Zeit Mozarts spielten der bzw. die Solisten, wie die originalen Partituren zeigen, bei Tuttistellen in der Regel mit.

[98] Viadana bemerkt in der Vorrede zu seinen 4chörigen Psalmen, der Solosopran könne von einem sehr guten Sänger allein oder von 2—3 Solisten gesungen werden. (Adler, Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition.)

[99] Ob auch in seinen übrigen Messen, läßt sich infolge Verlustes der betreffenden Stimmhefte nicht feststellen.

[100] Daß der Ripienochor 5stimmig ist, läßt sich nur aus dem Titel schließen, da sämtliche Stimmhefte außer Vox I und Organum verloren sind.

[101] Auf folgende, von Sander a. a. O. genannte Werke sei in diesem Zusammenhang hingewiesen: A. Grandi, Missa a 3 o 4 con le Ripieni a Beneplacito (1636); A. Rigatti, Messe concertata a 3 con le Ripieni a Beneplacito (1643); P. Zasa, M. a 3 con Ripieni C. A. T. B. e Istr. ad Lib. (1651); M. Cazzati, M. a 4 con Doi Violini, e Ripieno a Beneplacito (1653); Fr. Cavalli, M. a 8 voci concertata con due Violini e Ripieni e altri Istromenti se piace (1656); C. Grossi, 2 M. a 4 e 5 voci con istr. obligati e secondo Choro o rip. ad lib. (1657); C. Arresti, 3 M. a 3 con Istr. con Sinfonie e Ripieni a placito (1663).

[102] So bei Al. Grandi (1637), wo sich das Konzertieren auf den «Dualismus zweier Solostimmen» beschränkt; bei Giov. Rovetta (1640) in Messen nur für Männerstimmen; bei Paolo Zasa (1645) und Rigatti (1647), deren Messen keine Ripieni enthalten (Sander a. a. O.).

[103] Solche lokale Rücksichten spielen, nach Sander, bei Paola Zasa mit.

[104] Eine weitere Untersuchung der Suevus'schen Messen ist infolge ihrer fragmentarischen Ueberlieferung nicht möglich.

[105] Man beachte die Besetzung des Solochors des Requiems mit Männerstimmen und vgl. dazu unten, S. 59.

[106] Dieselbe Wirkung beabsichtigt der Italiener Hor. Tarditi (1648 bzw. 1652). (Sander a. a. O.)

[107] Näheres über die Eigenart von Benns Satztechnik s. unten, Kap. 6, S. 87.

[108] So bei Giov. Giac. Gastoldi (1607) an geringstimmigen Stellen (Sander a. a. O.).

[109] Vgl. unten, Kap. 9, S. 93.

[110] In auffallender Weise zu Beginn des Credos von Messe I unter Mitvertonung der sonst nicht komponierten Anfangsworte «Credo in unum Deum». Vgl. unten, Kap. 9, S. 94.

[111] Glettles Messe VIII und Molitors Festmesse weichen insofern vom Grundtypus der dreichörigen Messe ab, als beide Volkalchöre solistisch bzw. ripienistisch besetzt sein können.

[112] Vgl. Anhang, S. 128.

[113] Auch in ausländischen Messen wird die Wahl der Instrumente bisweilen freigestellt. Eine Messe Jacob Schedlichs (1613) trägt die Bemerkung, sie könne mit jeder Art von Instrumenten musiziert werden. (Sander a. a. O.)

[114] In Stadlmayrs Messen von 1631 kann der Ripienochor durch Instrumente unterstützt werden: die beiden Soprane durch Cornetti oder Violinen, Alt, Tenor und Baß durch Posaunen oder Violen. (Friedrich Daniel a. a. O.) — In einer Messe Al. Grandis (1636) erhält der Alt als tiefste Solostimme die Begleitung einer Posaune im unisono (Sander a. a. O.).

[115] Der Eindruck des Unorganischen wird oft noch verstärkt durch weitgehende Unterteilung der einzelnen Sätze in Verbindung mit häufigem Mensurwechsel. Vgl. unten, Kap. 2.

[116] Vgl. unten, Kap. 3.

[117] Vgl. oben, S. 43.

[118] Vgl. dagegen oben, S. 41.

[119] Von deutschen Komponisten führt Sander a. a. O. z. B. J. R. Ahle mit Messen (1657) an, in denen einem ripienistischen, 4stimmigen Bläserchor 2 obligate Violinen gegenüberstehen. Unter den italienischen Komponisten verlangt z. B. Giov. Rovetta (1639) 2 obligate Violinen, desgleichen Francesco Cavalli 1656.

[120] Z. B. dem bloß 6 Takte langen Benedictus der I. Messe.

[121] Der Violone geht, wie üblich, stets mit dem Generalbaß im Unisono.

[122] Was eine bloß ripienistische Mitwirkung von Violen natürlich nicht ausschließt.

[124] Eintragungen von S (Solo) und T (Tutti) finden sich in dieser Messe zwar nicht, doch lassen sich die 1- bis 3stimmigen Partien ohne weiteres als Solopartien erkennen.

[125] Auch in den andern Messen Steingadens ist die Begleitung der Gruppensoli durch die Orgel allein die Regel.

[126] Häufig z. B. im Amen der III. Messe aus den «Flores».

[127] Im Gloria und im Credo der Messe I aus den «Flores» kann ein kurzes, 4taktiges Amen nach Belieben («al piacere») durch eine 41taktige Amen-Fuge ersetzt werden.

[128] Besonders ausgeprägt in Missa II aus den «Flores» (Soloquartett mit Orgelbegleitung) und in Missa IV aus den «Messe concertate» (Soloquintett mit Orgelbegleitung).

[129] Vgl. Anhang, S. 130/31.

[130] So 1631 Christoph Straus; vgl. oben, Kap. 1, S. 20/21.

[131] Bei Molitor (1681) sind die instrumentalen Einschiebsel noch nicht in sich abgeschlossen.

[132] Im Stimmheft zur Unterscheidung vom Orgelbaß selbst als «Bassus pro Organo II» bezeichnet.

[133] Es ist nicht undenkbar, daß Glettle hier im besonderen schweizerische Verhältnisse im Auge gehabt hat.

[134] «Constitueram hanc Expeditionis meae Musicae Classem III adornare Missis Vocum ac Instrumentorum longe plurium: sed veritus eas multis in locis, tot Vocum ac Instrumentorum copia destitutis, minus commodas ac utiles fore, substitui has minoris apparatus, quas spero fere nusquam non usui esse posse. Omnes enim (sola ultima excepta) non nisi 5 Voces necessario exigunt: 5 Instrumentis, tametsi Concertantia, cum 5 Ripienis sunt ad libitum.»

[135] Einen Parallelfall hierzu bildet die Reduzierbarkeit der mit einem selbständig geführten Ripienochor ausgestatteten Messen Benns auf den Solochor allein. Das gleiche gilt, wie unten noch zu zeigen sein wird, auch für Bennigers Messen.

[136] Dies zeigt ein Vergleich des Tenorinstrumentes mit dem — als einzige Vokalstimme — erhaltenen Solotenor.

137 «In his quatuor Missis solum necessariae sunt quinque voces: Instrumenta omnia possunt omitti, ea tamen lege, ut in Basso Continuo Sonatinae passim interiunctae, et in Vocibus eae Pausae, quibus hoc vocabulum «Sonatina» subnotatum est, omittantur. Iis ipsis tamen etiam Sonatinis addendis soli 2 Violini sufficiunt, reliquis 3 Instrumentis omissis, sicubi non habentur.»

138 Etwas Analoges findet sich in einer Messe Antonio Rigattis (1640), in welcher eine einleitende 28taktige Sinfonia statt in der ursprünglichen 5stimmigen, aus Streichern und Bläsern gemischten Besetzung, auch nur von 2 Violinen und B. c. ausgeführt werden kann. (Sander a. a. O.)

139 «In his duabus Missis necessariae sunt tantum 5 voces: Instrumenta possunt omitti absolute.»

140 «Necessariae sunt 5 voces. Instrumenta possunt omitti, sed omissis simul Sonatinis, quae, ut adingantur, 5 Instrumentis opus habent.»

141 Als einzige Vokalstimme ist der Tenor I erhalten.

142 Es sei hier z. B. an die eingangs erwähnten Messen Hor. Tarditis (1648 und 1652) erinnert.

143 Sander a. a. O.

144 «Necessariae sunt 8 Voces, cum 2 Violinis. 2 Cornetini, et 3 Tromboni in Sonatis tantum requirantur.»

145 Ueber die Bevorzugung dieses Verses für Tutti-Besetzung vgl. oben, S. 22.

146 In den stilistisch noch stark traditionsgebundenen Messen Christoph Straus' aus dem Jahre 1631 werden den Kyries bereits Symphonien vorangestellt, in denen sich ein selbständiger Instrumentalstil bemerkbar macht, während sonst das Orchester allein nur mit fanfarenartigen Motiven auftritt. Vgl. oben, Kap. 1, S. 20/21.

147 Die Stimmhefte der Alt- und Tenorviola sind verloren.

148 Solo und Tutti sind, wie üblich in diesem Fall, in denselben Stimmheften notiert.

149 Vgl. unten, Kap. 2.

150 Weitere, nicht mehr erhaltene Messen Molitors scheinen noch stärker traditionsgebunden zu sein, indem ihnen noch der gregorianische Choral als Cantus firmus zugrunde gelegt ist.

151 Unter den italienischen Messen scheint eine großangelegte Messe Antonio Rigattis aus dem Jahre 1640 ungefähr diesem Typus zu entsprechen. (Sander a. a. O.)

152 Nur das Kyrie klingt rein instrumental und pianissimo aus.

153 Vielleicht ist die Wiederholung des Wortes «finis» auch textlich bedingt. Die gleiche Behandlung dieser Stelle in einer Messe Benedikt Lechlers, auf die P. Altmann Kellner in seiner Arbeit über P. Benedikt Lechler, S. 41, hinweist, scheint diese Annahme zu bestätigen.

154 Wie ihn G. Adler a. a. O. als Eigentümlichkeit einiger oberitalienischer Tonsetzer (Alberto Lazzari und G. B. Chinelli) anführt.

155 Nur bei «bonae voluntatis» tritt zu den bewegten Figuren der Singstimmen eine Violinbegleitung in gebundenen Achteln.

156 Besonders ausgeprägt beim Wort «pax» im Gloria.

157 Fanfarenmotive sind in den Messen des 17. Jahrhunderts nichts Seltenes; es sei hier an das eingangs über Benevoli und Straus Gesagte erinnert. Beim Italiener Carlo Grossi trägt eine Messe (1657) sogar den Titel «Capriccio Guerriero», weil sie durchgehend kriegerische Signalmotive enthält. (Sander a. a. O.)

158 Ebenso ist Benns Requiem nur mit Männerstimmen besetzt, zu denen im Ripienochor nur die tieferen Frauenstimmen treten. Vgl. oben, S. 42.

159 Erhalten sind nur Vox I, Violino I und Basso continuo.

160 Vgl. oben, Kap. 1, S. 22.

161 Erhalten sind: Canto II, Tenor I, Alt-, Tenor- und Baß-Ripieno, Violino II, Tenor-Viola und B. c. I.

162 Vgl. das oben, S. 42, über Benn Gesagte.

163 Vgl. unten, Kap. 9.

164 Ausgenommen sind die noch zu besprechenden Parodiemessen.

165 Das Ueberwiegen des Tripeltaktes in der Messe des 17. Jahrhunderts ist eine allgemein beobachtete Erscheinung. Vgl. hierzu unten, Kap. 8, S. 91, mit Anm. 192.

166 Bei Paolo Zasa kommt in einem Gloria 40maliger Taktwechsel vor. (Sander a. a. O.)

167 Vgl. unten, Kap. 3, S. 71/72.

168 Vgl. unten, Kap. 9, S. 93.

169 Vgl. unten, Kap. 9, S. 93.

170 Die umgekehrte Folge weist das Agnus der III. Messe Benns auf.

171 Vgl. unten, Kap. 6.

172 Vgl. unten, Kap. 9, S. 94.

173 Vgl. darüber Sander a. a. O.

174 Einzig bei Molitor kommt bisweilen eine refrainartige Wiederholung gewisser Worte vor; vgl. unten, Kap. 9, S. 94/95.

175 Ueber die häufig vorkommenden Kürzungen in italienischen Messen vgl. oben, S. 17.

176 Vgl. die bereits erwähnte tripeltaktige Wiederholung des Kyrie in vielen Suevus'schen Messen.

177 Die Eröffnung verschiedener Sätze durch gleiche Motive spielt, wie oben erwähnt, in der italienischen Messe eine besondere Rolle.

178 Der Terminus «Modellmesse» wurde von G. Adler in seinen Untersuchungen über die österreichische Messe im Hinblick darauf gewählt, daß es sich bei diesen Messen, wie oben, S. 69/70, angedeutet, nicht mehr um eine kontrapunktische Verarbeitung, d. h. Parodierung des gegebenen thematischen Materials handelt. Dasselbe trifft auch für die hier in Rede stehenden schweizerischen Messen zu.

179 Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied, Bd. I, S. 103, Nr. 370.

180 Ein anderes geistliches Mailied, «Wer sich des Meyens wölle, zu dieser Heilgen Zeit» (Böhme, Altdeutsches Liederbuch, S. 688 ff.) zeigt keinerlei Verwandtschaft mit Benns Melodie. In einem andern, von Johann Walther 1552 geistlich umgedichteten Mailied («Hertzlich tut mich verlangen die frölich Sommerzeit», Bäumker I) zeigen sich starke melodische Anklänge; möglicherweise knüpft Benns Messe an diese Vorlage an.

181 Die Bedeutung des Titels «Jan di Werth» vermag ich nicht zu erklären. Sollte damit vielleicht der niederländische Komponist Giaches de Wert (Jakob van Wert) gemeint sein?

182 Mit der Melodie ist es nach Bäumker enthalten in: Wilhelm Gärtner, «Te Deum laudamus», Katholisches geistliches Liederbuch, Wien 1855—57, S. XLI, und ferner in: Marien Liederkranz, S. 296. Beide Werke waren mir nicht zugänglich.

183 An verschiedenen Stellen nehmen bei Glettle die Themen den Umfang einer Oktave an, meist aufsteigend, z. B. in II bei «filium Dei», in III bei «Jesu», «Jesum», «Sanctus», in IV absteigend bei «pacem».

184 Größere Intervalle können bei Benn und Suevus durch das Modell bedingt sein, z. B. bei Suevus ein Oktavsprung am Anfang von II, 1655.

185 Koloraturen hauptsächlich in den fugierten und den Solopartien.

186 Einem ähnlichen, ausgesprochenen Koloraturstil huldigt der wie Suevus in Schwaben (Diozöse Würzburg, dann Bamberg) tätige Karmelitermönch Spiridion in Messen und anderen Kirchenwerken des Jahres 1668. Als Vorbilder dieses Stils nennt er auf dem Titelblatt eines von ihm 1665 herausgegebenen Sammelwerkes «Musica romana» verschiedene römische Komponisten, darunter auch Carissimi.

187 Abgesehen von der gregorianischen Intonation des Glorias und Credos; vgl. unten, Kap. 9, S. 94.

188 Vgl. unten, Kap. 5, S. 83.

189 So bei Antonio Rigatti (1639) in einer viel mit Echowirkungen arbeitenden Messe; ferner bei Mattioli (1653). (Sander a. a. O.)

190 «Porro hae Missae meae optant decantari alacriter quidem, citra festinationem tamen. Idcirco, ubi eas usurpari continget, quaeso, non deproperentur, sed concinantur ad Mensuram moderate protractam ac gravem. Quod eos volo monitos, ac rogatos, qui incitatiori Mensurae assueverunt.»

191 Vgl. hierzu auch oben, Kap. 2, S. 64 ff.

192 Für die Messe im besonderen weist dies auch Sander a. a. O. nach. Bei einigen italienischen Tonsetzern werden nur wenige, besonders hervorzuhebende Partien im geraden Takt vertont, alles übrige verfällt dem Tripeltakt. Auch ganz im Tripeltakt stehende Messen kommen vor (Turini, «Missa in Tripla», 1643).

193 Ein einziges findet sich in einer Messe Bennigers.

194 Vgl. dagegen die im allgemeinen Ueberblick erwähnte Eigenheit vieler italienischer Tonsetzer, die Satzdimensionen vom Credo an immer mehr einschrumpfen zu lassen.

195 Vielleicht sind hier lokale Gebräuche maßgebend. Bei italienischen Komponisten fehlt außer dem Benedictus öfter auch Pleni und Osanna.

196 Unter den italienischen Komponisten findet Sander die figurale Vertonung der Gloria- und Credointonationen erstmals bei Giovanni Rovetta (1639).

197 Beim Italiener Maurizio Cazzati (1660) kann eine Baßstimme die Anfangsworte ad libitum nochmals aufnehmen.

198 Vgl. oben, S. 73.

199 Vgl. oben, S. 67.

200 Bei Agostino Filipucci (1665) findet sich eine drei Takte währende Wiederholung des Wortes «Credo». (Sander a. a. O.)

201 Vgl. oben, S. 56.

202 Solche refrainartigen Wiederholungen gewisser Worte weist Sander in vielen italienischen Messen nach. So wird z. B. bei Gasparo Casati (1644) der Vers «Gratias agimus» refrainartig wiederholt, und zwar noch in viel weitergehendem Maße als bei Molitor, nämlich nach den Versen 7, 9, 10, 14, 15, 16 und 17, also durch das ganze Gloria hindurch.

203 Vgl. Charles van den Borren, Le madrigalisme avant le madrigal, in: Festschrift für Guido Adler, 1930.

204 Es darf in diesem Zusammenhang vielleicht an die Bedeutung erinnert werden, die der Fortschreitung in gewissen Parallelintervallen, besonders der Quart, in der Musik des 16. Jahrhunderts zukommt. Vgl. Theodor Kroyer, Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik, in: Bericht über den Musikw. Kongreß in Basel 1924.

205 In besonders eindrücklicher Weise verwendet Monteverdi im Crucifixus seiner Messe von 1641 dieses Intervall.

206 In Kerrls Requiem tremolieren bei den Worten «Quantus tremor est futurus» die Streichinstrumente, während für den Singbaß Triller vorgeschrieben sind.

[207] Ueber den Wechsel zwischen Solo und Tutti im allgemeinen war schon oben, Kap. 1, eingehend die Rede.

[208] So in Molitors Festmesse; vgl. oben, S. 57. Auch bei italienischen Komponisten läßt sich das Aussetzen der Begleitung beim Crucifixus beobachten, so bei Horatio Tarditi (1648). Anderseits dienen nicht selten gerade Trompetenklänge dazu, die Feierlichkeit der genannten Partie besonders zu unterstreichen. So wird in einer Messe Giovanni Rovettas (1642) im Crucifixus der Solosopran von einer Trompete begleitet. (Sander a. a. O.)

[209] Vgl. Anhang, S. 128.

[210] Vgl. Anhang, S. 129.

ANHANG

BIOGRAPHISCHES ÜBER DIE MESSEN-KOMPONISTEN

Aus dem Leben der im Hauptteil behandelten Komponisten sind, wie schon einleitend erwähnt wurde, nur sehr wenige und zudem musikgeschichtlich meist uninteressante Details auf uns gekommen. Der Verfasser möchte sie, soweit er sie ermitteln konnte, im Folgenden zusammenstellen. Es kann sich dabei wirklich nur um eine einfache Zusammenstellung handeln; eine Darstellung, die weitere Interesse beanspruchen könnte, erlaubt die Dürftigkeit des Stoffes nicht. Auch sei vorausgeschickt, daß nicht über sämtliche Komponisten nachgeforscht werden konnte, da die in Betracht kommenden Quellen teils dem Verfasser nicht erreichbar, teils auch nicht auffindbar waren. Es wurde in erster Linie versucht, über die — ganz oder vorübergehend — in Luzern ansässigen Komponisten Näheres zu ermitteln. Diese Bemühungen waren von mäßigem Erfolg begleitet. Während aus Stifts-, Rats- und Franziskanerprotokollen über Benn, Suevus und Martini einiges ermittelt werden konnte, bleibt das Leben Steingadens und Bennigers nach wie vor fast in völligem Dunkel. Noch weniger ist über Glettle bekannt; möglicherweise könnten aber hier archivarische Forschungen in Augsburg, eventuell auch in Bremgarten, dem Geburtsort des Komponisten, einiges zutage fördern. Was endlich Molitor betrifft, so sind die biographischen Daten über diesen Benediktinermönch aus St. Gallen in Henggelers Profeßbuch bereits zusammengestellt worden; die vorliegende Darstellung vermag dazu nichts Neues zu erbringen.

Johann Benn

«Johannes Martinus Benn, circa seculi elapsi medium Ecclesiae Collegiatae Lucernensis Organoedus Sacellanus, Musices non imperitus Compositor, cujus aliqua opera olim valde probata typis

exstant, quae tamen hodie inter obsoleta locum habere autumo. Et tempora, et hominum ingenia, et res hominum, imo et ipsorum sensuum delicias et artes, continuae consuetudinum et morum rotationi subjectas esse, quis ignorat?»

Mit diesen Worten stellt uns Balthasar in seinem 1778 erschienenen «Museum virorum lucernatum», einer interessanten Biographien-Sammlung berühmter Luzerner, unseren Komponisten vor. Das Biographische kommt dabei, wie wir sehen, sehr kurz weg; Balthasar ist sichtlich froh, an die kritische Würdigung von Benns Werk eine Bemerkung allgemeiner Natur anzuknüpfen, der wir allerdings ihre Berechtigung nicht absprechen werden. Wir dürfen annehmen, daß Balthasar nicht mehr über das Leben des Komponisten wußte, als was er uns mitteilt; aber auch dies wenige bedarf noch der Richtigstellung. Balthasar begeht nämlich, wohl als erster, den Irrtum, unseren Johann Benn mit einem seiner Söhne zu verwechseln und diese beiden nun zu einer Person zu verschmelzen [1]. Tatsächlich kommt der zweite Vorname, Martin, nur dem Sohne zu, und dieser ist es auch, der — zwischen 1655 und 1662 — an der Luzerner Kollegiatkirche das Amt eines Kaplans bekleidete. Johann Benn dagegen war nicht Geistlicher [2].

Am ausführlichsten unterrichtet uns Schubiger a. a. O. über das Leben unseres Komponisten. Allein auch diese Darstellung bedarf einiger Berichtigungen. Die erste betrifft den Geburtsort. Nach Schubiger wäre Benn in Meßkirch in Baden, dem Hauptort des damaligen Gebietes des Grafen von Fürstenberg, geboren. Woher Schubiger diese Angabe bezieht, wissen wir nicht; jedenfalls läßt sich Benn im Taufbuch des Pfarramtes Meßkirch nicht nachweisen, da dieses erst mit dem Juni 1619 beginnt [3]. Nun wird aber in den im Hauptteil, S. 36, bereits erwähnten Frankfurter Meßkatalogen von 1626 und 1627 Benn als «Neufratensis» bezeichnet. Ist diese Angabe richtig, so stammt Benn entweder aus Neufra oder aus Neufrach, welche beiden Ortschaften in der Umgebung von Meßkirch gelegen sind. Welche von beiden Ortschaften gemeint ist, läßt sich leider nicht feststellen, da Taufbücher aus der für uns in Betracht kommenden Zeit fehlen [4]. Jedenfalls kam aber Benn schon früh nach dem benachbarten Meßkirch; denn in dem dortigen mit dem Juni 1619 beginnenden Taufbuch ist erstmals am 10. November 1621 eine Tochter von ihm eingetragen [5]. Benn war verheiratet mit Ursula Jungin und in Meßkirch als Organist tätig. Dies ist das einzige, was wir über seine Meßkircher Zeit erfahren [6]. Seine in Meßkirch zwischen 1621 und 1634 geborenen Kinder sind:

1. Johanna Catharina, geb. am 10. November 1621.
2. Hieronymus, geb. am 17. Januar 1625.
3. Helena, geb. am 20. März 1626.
4. Franziskus, geb. am 12. Februar 1628.
5. Frobenius Christophorus, geb. am 31. Januar 1632 [7].
6. Anna, geb. am 30. Oktober 1634.

Taufpaten waren:

Bei 1: Georg Wilhelm Comes (?) von Hellfenstein und Johanna Eleonora Comitessa a Hellfenstein.
Bei 2: Daniel Hertzog Archi-Gramath ...[8] und Martina ...
Bei 3: Dominus Henricus von Hellfenstein und Comitessa Eleonora von Hellfenstein.
Bei 4: Comes ... und Maria Comitessa ...
Bei 5: Illustr. comes Wratislaus von Fürstenberg und Illustr. honoratissima Dom. Marie de Hellfenstein.
Bei 6: Wratislaus comes de Fürstenberg und Dorothea comitessa ...

Bis auf Hieronymus fehlen weitere Nachrichten über die oben genannten Kinder. Von Hieronymus wissen wir, daß er 1638 mit dem Vater nach Luzern zog und dort das Jesuitenkollegium besuchte. Er trat, laut dem Schülerkatalog[9], am 1. Juni 1640 als 15jähriger unter die «Grammatici» ein.

Benn hatte aber noch zwei weitere, im Taufbuch von Meßkirch nicht figurierende Söhne, welche beide als Musiker hervortraten. Es sind dies: Johann Georg, wohl der älteste Sohn Benns, der zwischen 1622 und 1624 geboren sein muß und nach der Uebersiedlung seines Vaters nach Luzern Organist in Beromünster wurde, und Johann Martin, der, wie aus seiner Eintragung im Luzerner Jesuitenkatalog hervorgeht[9], 1630 geboren ist und Nachfolger seines Vaters an der Luzerner Kollegiatkirche wurde[10].

Nach Schubiger wäre nun Benn bereits seit 1618 Kapellmeister des Grafen Wratislaus von Fürstenberg gewesen, und nach 1630 hätte er als Organist am Chorherrenstift St. Johann zu Konstanz gewirkt[11]. Diese Angaben sind teils falsch datiert, teils aber überhaupt unrichtig. Schubiger geht wohl von einem Brief aus, der sich im Staatsarchiv Luzern befindet und als Verfasser einen gewissen «Jacobus Bentz, Organist zu Costanz bey S. Johanns» hat. Dieser bewirbt sich darin am 19. Januar 1638 um die frei gewordene Organistenstelle an der Luzerner Kollegiatkirche und führt dabei an, daß er, nachdem er seine Ausbildung bei einem «wälschen Organisten» erhalten habe, bereits zwanzig Jahre als Organist tätig gewesen sei. Diesen Brief bezog nun Schubiger irrtümlicherweise auf Benn[12]; denn genau das, was Bentz in seinem Briefe von sich selbst sagt, teilt Schubiger als für Benn geltend mit: den Ausdruck «wälscher Organist» zitiert er sogar wörtlich, und die zwanzig Jahre Organistendienst, von denen Bentz spricht, legt Schubiger für Benn so zurecht, daß dieser zunächst (seit 1618) in Diensten des Grafen Wratislaus von Fürstenberg gestanden hätte (freilich nicht nur als Organist, sondern auch als Kapellmeister, wie Schubiger aus einer weiter unten anzuführenden Notiz schließen muß) und später den Organistendienst bei St. Johann zu Konstanz versehen hätte, von wo aus er sich im Januar 1638 um die Organisten-

stelle in Luzern beworben habe. Wir sehen: 1618 bis 1638 sind die zwanzig Jahre, von denen Bentz spricht, und vom Januar 1638 datiert tatsächlich auch sein Stellengesuch. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Schubiger Benn und Bentz miteinander verwechselt hat [13].

In Wirklichkeit wissen wir über Benns Frühzeit weit weniger, als was uns Schubiger mitteilt. Sicher ist, daß er mindestens seit 1621 [14] in Meßkirch Organist war. Im Dienste des Grafen Wratislaus von Fürstenberg kann er damals noch nicht gestanden haben, denn dieser kam erst 1627 in den Besitz von Meßkirch [15]. Meßkirch gehörte damals dem Hause Hellfenstein, und wir dürfen annehmen, daß Benn seit 1621 oder früher als Organist, vielleicht auch Kapellmeister, in dessen Diensten stand. So erklärt es sich auch, wieso bei der Taufe seines ersten und dritten Kindes der Graf bzw. die Gräfin von Hellfenstein (1621 und 1626) Paten waren. 1622 heiratete der um 1600 geborene Graf Wratislaus von Fürstenberg die Tochter des Grafen Froben von Hellfenstein, Johanna Eleonora, die nach dem 1627 erfolgten Tode ihres kinderlosen Bruders Georg Wilhelm die Herrschaft Meßkirch und Gundelfingen erbte und sie so dem Hause Fürstenberg zubrachte [16]. Seit diesem Jahre gehört auch die Musikkapelle in Meßkirch dem Grafen Wratislaus; Benn steht von jetzt an in seinen Diensten, was wiederum auch aus dem Meßkircher Taufbuch hervorgeht, in welchem in den Jahren 1628, 1632 und 1634 Graf Wratislaus von Fürstenberg als Taufpate fungiert.

Leider ist weder über Benns Tätigkeit in der gräflichen Kapelle noch über diese selbst das Geringste bekannt [17]. Benn war Organist und Kapellmeister. In letzterer Eigenschaft hielt er sich zeitweilig in Gundelfingen auf [18], so in den Jahren 1626/27, wo er in den bereits erwähnten Frankfurter Meßkatalogen als «Chori musici Praefecto in Gundelfingen» bezeichnet wird. Er muß damals noch im Dienst Georg Wilhelms von Hellfenstein gestanden haben. Ob die gräfliche Kapelle auch Instrumentisten umfaßte, wissen wir nicht; die Tatsache, daß Benns 1627 und 1628 angezeigten Messen und Litaneien keine Begleitung von Melodieinstrumenten aufweisen, spricht eher dagegen. Sicher wurde die Orgel als Generalbaßinstrument verwendet.

Das einzige Detail, das wir aus Benns Fürstenbergischer Tätigkeit kennen, ist eine Wallfahrt nach Einsiedeln im Jahre 1630. Benn überreichte bei dieser Gelegenheit dem Stift Einsiedeln ein Regal, das Wratislaus dem Abt von Einsiedeln für die Liebfrauenkapelle versprochen hatte. Das Begleitschreiben, welches Benn dem Kirchenfürsten überreichte, ist uns erhalten [19] und sei als einziges auf uns gekommenes Zeugnis aus Benns Frühzeit hier mitgeteilt [20].

Für Benns Lebensgeschichte gewinnen wir aus dem Dokument den sicheren Anhaltspunkt dafür, daß er Ende 1630 noch im Dienst des Grafen Wratislaus steht. Nach 1630 wäre nun Benn nach

Schubiger als Organist an die St. Johannskirche in Konstanz gekommen. Wie wir aber zeigten, handelt es sich bei dem Organisten, der sich 1638 um die Organistenstelle in Luzern bewarb, nicht um Benn, sondern um Jakob Bentz. Trotzdem wäre natürlich eine Tätigkeit Benns, sei es als Kapellmeister, sei es als Organist, in Konstanz nicht ausgeschlossen. Die Vermutung liegt umso näher, als Benn im September 1638 vom Bischof Johann von Konstanz dem Schultheißen und Rat der Stadt Luzern als Organist empfohlen wird. Benn muß also zum mindesten irgendwelche Beziehungen zu Konstanz gehabt haben. Welcher Art diese waren, vermögen wir aber leider nicht zu sagen. Ueber eine eventuelle Tätigkeit am Chorstifte St. Johann läßt sich nichts mehr ermitteln, da die Stiftsprotokolle, die in den Akten des Stiftes bis 1587 zurück erwähnt werden, mit Ausnahme der Jahrgänge 1662—67 verloren sind [21]. Beyerle führt in seiner Geschichte des Chorstiftes Benn zwar als Organist und Kaplan (!) an [22], aber nicht auf Grund quellenmäßiger Funde, sondern nur in Anlehnung an Schubiger [23]. Daß Benn als Kaplan am Chorherrenstift bepfründet gewesen wäre, ist ohnehin ausgeschlossen, da er nicht dem geistlichen Stande angehörte.

Als weitere Stützen für seine Annahme dienten Schubiger vielleicht noch zwei von P. Gall Morel in seinen Notizen zur Geschichte der Musik in Einsiedeln zitierte Eintragungen [24] im Rechnungsbuch des Abtes Placidus Reimann (1629—1670) von Einsiedeln. Sie lauten:

(1630) «Dem Capellmeister zu Constanz für ein Te Deum laudamus 9 lb.»

(1636) «Item dem Capellmeister von Constanz ums Gsang 2 Duplonen p. 14 lib., sim Knab 1 Thaler.»

Daß mit dem «Capellmeister von Constanz» Johann Benn gemeint wäre, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Denn einmal war ja Benn erwiesenermaßen noch 1630 beim Grafen Wratislaus von Fürstenberg angestellt (und zwar noch Ende des Jahres), dann aber wird unter dem Kapellmeister von Konstanz wohl der Kapellmeister der Kathedrale verstanden sein. Dieses Amt hat aber Benn sicher nicht innegehabt; denn sonst hätte sich der Bischof von Konstanz in seinem bereits erwähnten Empfehlungsschreiben an den Luzerner Rat doch sicher darauf bezogen. Es verlautet aber weder in diesem Brief, noch sonstwo irgend ein Wort, das auf eine Tätigkeit Benns an der Kathedrale von Konstanz anspielt. In dem Empfehlungsschreiben des Bischofs heißt es nur, Benn habe vorher beim Grafen zu Fürstenberg als Organist gedient.

So war der größten Wahrscheinlichkeit nach Benn gar nie in Konstanz tätig, sondern stand bis zum Jahre 1638 in Diensten des Grafen Wratislaus. Im Jahre 1638 war nun die Organistenstelle an der Kollegiatkirche zu Luzern (eine sogenannte Laienpfründe) vakant geworden [25]. Sie fand zwei Bewerber: einmal den schon er-

wähnten Jacobus Bentz, der in einem Schreiben vom 19. Januar 1638 [26] an den Schultheißen und Rat von Luzern seine Ausbildung bei einem welschen (d. h. italienischen) Organisten und seine zwanzigjährige Erfahrung im Orgelspiel hervorhob und sich zu einem Probespiel bereit erklärte; dann unsern Johann Benn, der mit einem Empfehlungsschreiben [27] des Bischofs Johann von Konstanz nach Luzern kam [28]. Dieses Empfehlungsschreiben, das Benns kunstvolles Orgelspiel und seinen untadeligen Lebenswandel hervorhebt [29], gab natürlich den Ausschlag: in der Ratssitzung [30] vom 20. September 1638 wurde Benn einstimmig gewählt, auf «vielfältige Fürbittschreiben» hin, weil er «der Musik und des Orgelschlagens gar wohl erfahren», wie es im Ratsprotokoll heißt [31]. Benn übersiedelte also mit seiner Familie nach Luzern. Doch konnten sich Probst und Kapitel dem Beschlusse der Regierung nicht ohne weiteres fügen, weil Benn dem weltlichen Stande angehörte, der Inhaber der Organisten- oder Laienpfründe, der sog. Ehrenkaplan, aber Geistlicher sein mußte. Das Stift behielt sich daher vor, die Stelle später eventuell durch Benns Sohn Johann Martin zu besetzen, da dieser ebenfalls des Orgelspiels kundig war und bald die «sacros ordines» annehmen wollte.

Da nun also aus dem Einkommen der Laienpfründe neben dem Ehrenkaplan [32] noch ein besonderer Organist besoldet werden mußte, ergaben sich bald finanzielle Schwierigkeiten, unter denen Benn während seiner ganzen Amtszeit gelitten zu haben scheint. Das Gehalt, das am Anfang kein festes war, reichte für ihn und seine Familie nicht aus [33]. Mehrere Stiftsprotokolle bezeugen uns seine mißliche finanzielle Lage. Am 19. April 1641 schuldete ihm das Stift noch 262 Gulden 20 Schilling [34]. Am 24. Mai 1641 ersucht er um ein festes Jahresgehalt [35]. Dies scheint ihm dann auch zugesagt worden zu sein; ob er es aber wirklich erhielt, bleibt fraglich; denn noch im September desselben Jahres hören wir, daß er die Organistenstelle in Luzern seinem Sohn Johann Martin abtreten und dafür als Organist nach Beromünster gehen wollte. Mit dem Stift Beromünster pflegte Benn schon seit 1639 Beziehungen. In diesem Jahr hatte er dem Stift auf das St. Michaelsfest (das Hauptfest des Stiftes) komponierte Vespern und Motetten gewidmet [36]. Im Jahre 1641 war er mit dem Stift in persönliche Unterhandlung getreten und hatte den Bescheid erhalten, daß die Organistenstelle ihm oder seinem Sohn zugesprochen worden solle [37]. Es wurde jedoch nichts aus seinem Plan, Luzern zu verlassen. Während der Rat ihm zusprach, zu bleiben und dafür seinen Sohn nach Beromünster zu schicken [38], beschwerten sich Probst und Kapitel darüber, daß er trotz seines guten Gehaltes seine Stelle verlassen und seinen Sohn, der noch kein genügend erfahrener Organist sei, ihnen aufzwingen wolle [39]. Benn verblieb also in Luzern; die Organistenstelle in Beromünster erhielt sein ältester Sohn Johann Georg am 11. Oktober 1641 [40].

In der Folgezeit kam es zwischen Benn und dem Inhaber der Laienpfründe, der dem Organisten jährlich einen Teil seines Einkommens abzutreten hatte, zu wiederholten Reibungen. So lesen wir im Stiftsprotokoll unterm 6. März 1648 [41], daß der damalige Schulmeister und Ehrenkaplan Franciscus Trottmann Benn noch 16 gl. 27 sch. vom vergangenen Jahre schuldete [42]. Am 4. März 1650 klagte dagegen Trottmann, daß Benn von ihm mehr «Früchten» bezogen habe, als wie ihm zukomme [43]. Der Beschluß des Kapitels lautete dann, Benn solle die «Früchten zue Gellt schlagen» und dann an der Summe, die ihm Trottmann als Jahresgehalt auszuzahlen hatte, abziehen [44]. Benn hatte auch Anspruch auf das Fronfastengeld, das der Ehrenkaplan jährlich bezog; am 6. Oktober 1651 wandte er sich in dieser Angelegenheit ans Kapitel [45]. Am 13. Mai 1651 erhielt er für seinen Hauszins vom Rate 25 Gld.[46].

Diese wenigen, mit Geldangelegenheiten im Zusammenhang stehenden Notizen sind fast das Einzige, was wir über Benns Luzerner Jahre wissen. Nirgends verlautet z. B. etwas über sein Orgelspiel. Wir dürfen daraus schließen, daß Benn sein Amt zum mindesten befriedigend ausgeübt hat, da nirgends Klagen über ihn laut werden. Einmal fungierte Benn auch als Orgelexperte: im Kloster Engelberg prüfte er am 12. Juli 1644 zusammen mit (dem weiter unten zu behandelnden) Constantin Steingaden die vom Salzburger Orgelbauer Johann Geißler erbaute Orgel [47]. Dagegen war er nicht an der Prüfung der 1650 fertiggestellten großen Orgel der Luzerner Hofkirche beteiligt.

Im August 1644 vollendete Benn seine fünf «Missae concertatae [48]. Sie erschienen bei dem Luzerner Notendrucker David Hautt und waren dem Schultheißen und Rat der Stadt Luzern gewidmet [49]. Der Rat bedankte sich am 21. Oktober 1644 [50] für die Dedikation und ließ Benn 30 Kronen sowie ein «Fäßlein mit wyn» überreichen. Ein weiteres Exemplar seines Messenwerkes übersandte Benn dem Stift Beromünster [51].

Die letzten Lebensjahre Benns liegen in ziemlichem Dunkel. Der letzte sichere Anhaltspunkt, den wir besitzen, ist ein Ratsprotokoll vom 17. Februar 1655 [52], wonach Benn vom Rate die Bewilligung für einen einjährigen Aufenthalt im Kloster Muri bekam; jedoch mußte Benn versprechen, einer allfälligen Rückrufung durch den Rat jederzeit Folge zu leisten [53]. Benns Sohn Johann Martin, der als Geistlicher schon seit drei Jahren [54] Inhaber der Ehrenkaplanei war und wohl seinen Vater bisweilen auf der Orgel vertreten haben mochte, hatte nun den Organistendienst zu versehen und erhielt daher auch die Organistenpfründe am 19. Februar 1655 «interimsweise» zugestellt [55].

Aus Benns Aufenthalt im Kloster Muri müssen aber mindestens zwei Jahre geworden sein; denn aus einem Ratsprotokoll vom 27. Februar 1657 [56] geht hervor, daß er damals sich noch im Kloster befand. Von diesem Zeitpunkt an besitzen wir aber keine einzige

Nachricht mehr über ihn. So bleibt nur anzunehmen, daß Benn, der damals in einem Alter von mindestens sechzig Jahren gestanden haben muß, im Kloster Muri gestorben ist[57]; in Luzern läßt er sich nach 1655 nicht mehr nachweisen[58]. Sein Sohn Johann Martin blieb bis zum 9. Juni 1662 Organist; am 19. Juni 1662 folgte ihm Hans Beat Meyer[59].

Felician Suevus

Ueber Felician Suevus (Schwab) fließen die Quellen fast noch spärlicher als über Benn. Dies hängt vor allem damit zusammen, daß das Aktenmaterial der Franziskanerklöster, in denen sich Suevus aufhielt, zu einem großen Teil verloren gegangen ist. Einiges wenige ließ sich aus Protokollbüchern des ehemaligen Franziskanerklosters von Luzern entnehmen; im übrigen sind wir für die Lebensgeschichte des Komponisten auf Werktitel und kurze (und nicht mehr kontrollierbare) Erwähnungen in einigen Schriften zur Geschichte des Franziskanerordens angewiesen[60].

Zwei Irrtümer seien auch hier gleich am Anfang richtiggestellt. Der eine betrifft die Meinung, es gäbe zwei Komponisten, einen «Felician» und einen «Suevus» (oder «Suevi»). Es handelt sich hier natürlich um den Vor- und Geschlechtsnamen ein und desselben Mannes. Anlaß zu diesem Irrtum, der uns zuerst bei Becker («Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts») begegnet und dann auch Eitner (im Quellenlexikon) unterlaufen ist, gab wohl der Umstand, daß Suevus in den Quellen bald «Pater Felician(o)», bald «Suevus», «Suevi» oder auch «Schwab» genannt wird. Der andere Irrtum betrifft Suevus' Aufenthalt in Weingarten bei Ravensburg. Nach Eitners Quellenlexikon hätte hier Suevus das Franziskanerkloster besucht; davon kann aber deshalb keine Rede sein, weil es in Weingarten-Ravensburg gar nie ein Franziskanerkloster gab (sondern nur ein Benediktinerkloster, dem aber Suevus nicht angehört hat)[61].

Richtig ist nur, daß Suevus in Altdorf-Weingarten geboren ist. Dies bezeugen viele Titel seiner Werke, auf denen er sich «Felicianus Suevi, Altorfensis ad Vineas» nennt[62]. Auch das Geburtsjahr kennen wir. Das Schülerverzeichnis des Jesuitenkollegiums in Luzern vermerkt nämlich am 10. Januar 1630 den Eintritt eines 18jährigen «F. Felicianus Ord. S. Franc. Weingartensis». Dies ist niemand anders als unser Suevus, der demnach im Jahre 1612 geboren sein muß. Er kam also als 18jähriger nach Luzern, wo er fast am gleichen Tage Schüler des Jesuitenkollegiums und Novize des Franziskanerklosters wurde. Hier legte er nach bestandenem Probejahr am 8. Januar 1631 sein Mönchsgelübde ab[63]. Er war dem Konstanzer Konvente affiliiert[64]. Im Kloster erhielt Suevus wohl auch seine musikalische Ausbildung, vor allem im Orgelspiel, das er wohl auch bald im Gottesdienst ausüben konnte. Die Angabe Schubigers, daß er Organist seines Klosters gewesen sei, läßt sich allerdings quellenmäßig nirgends belegen[65]. Wir finden Suevus

nur in den Jahren 1638 und 1639 einigemale in dem «Liber Professionum», wo er als «Testis» bei der Abnahme der Mönchsgelübde seine Unterschrift gibt [66]. 1639 widmete er dem Schultheißen und Rat von Luzern ein Werk mit dem Titel «Sacra Parnassi musici . . .», das sich nach Eubel (Geschichte der oberdeutschen [Straßburger] Minoritenprovinz) unvollständig in der Bibliothek des Franziskanerklosters von Würzburg befinden soll [67].

In Jahre 1639 übersiedelte Suevus ins Franziskanerkloster Solothurn. Am 18. Juli 1639 befand er sich noch in Luzern (vgl. oben, Anm. 66); es ist aber schon vor diesem Datum, am 28. Juni 1639, ein Aufenthalt in Solothurn bezeugt. Wir entnehmen nämlich dem Protokoll des St. Ursenstiftes von Solothurn [68], daß Suevus an diesem Tag im Stift vorgesprochen hatte, um sich vom Probst und Kapitel die Unterstützung an die Druckkosten eines musikalischen Werkes zu erbitten, das er dem Stift widmen wollte. Am 13. oder 16. September 1639 [69] überreichte er dem Stift das Werk, das er dem Schultheißen und Rat von Luzern gewidmet hatte (also die «Sacra Parnassi musici») und stellte dem Propst und Kapitel die Dedikation eines besonderen Werkes in Aussicht, das Motetten enthalten sollte. Dafür wurden ihm 64 Kronen versprochen, und zwar unter der Bedingung, daß die Motetten dem Stift allein gewidmet sein müßten. Wie eine Randbemerkung im Protokoll zeigt, wurde ihm der Betrag schon vor Erscheinen des Werkes ausbezahlt [70]. Der Druck des Werkes verzögerte sich bis zum Jahre 1642 [71]. In diesem Jahre erschien es unter dem Titel «Tuba sacra modulationum sacrarum ad Dei Opt. Max. Immaculatae Virginis Sanctorumque Ursi, Victoris, et sociorum Thebaeorum Martyrum gloriam. Tripartita. Ab una, duabus, Tribusve Vocibus . . . Oeniponti Typis Michaelis Wagneri. 1642» [72]. Es ist gewidmet «Perillustri Domino Praeposito Reverendis Admodum, excellentissimis ac doctissimis Dominis D. D. Canonicis Ecclesiae Collegiatae S. S. Ursi, Victoris et Sociorum Martyrum Solodori etc. Dominis ac Patronis meis observandissimis colendissimis» [73].

Ueber Suevus' Aufenthalt im Kloster Solothurn wissen wir sicher, daß er Organist war [74]. Nach Fiala (Das Franziskanerkloster und der letzte Franciscaner in Solothurn) wurde er 1643 auch Vikar, d. h. Stellvertreter des Guardians [75]. Zwischenhinein ist uns ein Aufenthalt im Franziskanerkloster Freiburg im Uechtland bezeugt. Von hier aus hatte Suevus dem Stift Beromünster im März 1640 einige Motetten angeboten, die jedoch nicht angenommen wurden, da das Stift damals mit Johann Benn in Unterhandlung stand und dieser ja auch Komponist war [76]. Einen weiteren Beweis für den Freiburger Aufenthalt liefern uns zwei Werke von Suevus. Das eine, «Sacra eremus piarum cantionum . . .» (22 konzertierende Motetten für 2 und 3 Stimmen mit B. c.) [77] schließt seine Widmung (an den Abt Placidus von Einsiedeln) mit den Worten: «Dabam Friburgi Aventicorum in Praevigilio S. Feliciani Martyris

9. Junij 1641»; in dem andern, dem oben erwähnten Motettenwerk «Tuba sacra», heißt es am Schluß der Widmung an den Probst und das Kapitel des St. Ursenstiftes: «Ex Musaeo Conventus Friburgensis apud Nuithones in Helvetiis anno post mundum redemptum 1642». Demnach sind Aufenthalte in Freiburg zwischen 1640 und 1642 bezeugt.

Die nächsten drei Jahre scheint Suevus wieder in Solothurn verbracht zu haben. Wir hören aber erst wieder 1645 etwas weiteres von ihm. In diesem Jahre widmete er das am 1. Januar 1645 vollendete 1. Buch seiner «Missae concertatae» dem Schultheißen und Rat von Solothurn [78]. Dieser bezahlte ihm dafür die Druckkosten, welche 213 lb. 6 ss. 8 pf. betrugen [79]. Seit 1645 ist Suevus auch Kapellmeister oder Musikdirektor seines Klosters, wie aus dem Zusatz «Argentoratensis Provinciae Magistro Capellae» auf dem Titelblatt des Werkes hervorgeht [80].

Im September 1645 nahm Suevus seinen Abschied vom Kloster Solothurn; er folgte einer Berufung als Guardian des Klosters Schwäbisch-Gmünd in Württemberg. Auf seine Reise erhielt er vom St. Ursenstift 6 Kronen in Anbetracht der Dienste, die er dem Stift als Komponist schon geleistet habe und noch leisten werde [81]. Nach Eubel [82] hielt sich Suevus bis 1653 oder 1654 [83] in Schwäbisch-Gmünd auf [84]; doch mußte er 1651 [85] das Guardianat mit der Stelle eines Vikars vertauschen. Dafür nahm er seit 1651, wie aus einem in diesem Jahr veröffentlichten Werk [86] hervorgeht, die Stelle eines «Magister Musices» ein, was dem oben genannten «Magister Capellae» wohl ungefähr gleichkommt. Der Titel «Magister Musices» begegnet auf allen nach 1651 erschienenen Werken.

Bereits 1653 oder 1654 wechselte Suevus erneut seinen Aufenthalt: Er kam als Vikar nach Speyer [87]. Hier widmete er sich als Kapellmeister mit all seinen Kräften der Musik. Dadurch scheint er aber etwas allzuviel Unruhe in das Klosterleben gebracht zu haben; so beschwert sich am 17. April 1654 sein Guardian beim Provinzial über den störenden Besuch von fremden Musikanten. Das Gemach seines Vikars sei «ein Wirtzhaus worden; ich mache, was ich will, so bleibt es die Musikantenzunft». Suevus verteidigte sich am 23. September 1654 beim Provinzial gegen diese Vorwürfe, indem er seine Verdienste um die Förderung der Kirchenmusik im Kloster hervorhob. Er habe den sonn- und feiertäglichen Gottesdienst so weit gebracht, daß alle Musici zu den Franziskanern liefen [88].

Es scheint, daß in der Folgezeit Suevus' Verdienste um die Pflege der Kirchenmusik voll anerkannt wurden; denn im Jahre 1655 wurde er zum Guardian des Klosters befördert [89].

Wie lange Suevus in Speyer verblieb, wissen wir nicht. Eitner gibt an, daß er 1656 als Priester und Musikdirektor ins Kloster Konstanz gekommen und dort später auch Guardian geworden sei. Eitner schließt das aus einem Werke vom Jahre 1656 [90], in welchem

sich Suevus als «de Constantia Sacerdotem» bezeichnet. Dieses «de Constantia Sacerdotem» beweist aber nicht einen Aufenthalt in Konstanz, sondern besagt bloß, daß Suevus dem Konstanzer Konvent affiliiert war. Der gleiche Ausdruck begegnet uns auch schon auf einem Werk von 1642 [91], also in einer Zeit, wo Suevus sicher nicht in Konstanz lebte. Doch ist es natürlich sehr wohl möglich, daß er sein Leben in Konstanz beschloß; war er doch als «filius» des Konstanzer Konvents berechtigt, dort seinen Lebensabend zu verbringen. Ein quellenmäßiger Beleg ist aber nicht zu erbringen [92].

Suevus' letztes erhaltenes Werk [93] datiert vom Jahre 1661; es erschien, wie viele andere seiner Werke, in Innsbruck bei Michael Wagner. Daraus schloß Mendel im «Musikalischen Conversationslexikon», daß Suevus damals Musikdirektor des Franziskanerklosters von Innsbruck war. Die Annahme hat sich aber als unrichtig erwiesen [94].

Constantin Steingaden

Ueber Constantin Steingaden, den Wolfgang Kaspar Printz in seiner «Historischen Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst» 1690 unter den «Berühmtesten Musicis / so in dem siebenzehenden Seculo nach Christi Geburth bekannt worden», anführt [95], und dem auch wir unter den besprochenen Messenkomponisten den ersten Platz einräumen, fehlt uns jegliches Quellenmaterial. Wir sind für die Kenntnis seiner Lebensgeschichte fast ausschließlich auf die spärlichen Angaben bei Eubel (Geschichte der oberdeutschen Minoritenprovinz) und in Eitners Quellenlexikon angewiesen. Beide Autoren verschweigen leider, welchen Quellen sie ihre Kenntnisse entnahmen [96].

Ein Irrtum muß auch hier wieder richtiggestellt werden. Eitner führt Steingaden im Quellenlexikon zweimal an: einmal mit der Schreibung «Staingaden» und dem Werk «Flores hyemnales», dann richtig als «Steingaden» mit den «Messe concertate» und den Messen und Motetten in Tabulaturpartitur. Es handelt sich hier natürlich um ein und denselben Komponisten, dessen Name, wie aus den Titeln seiner Werke hervorgeht, Steingaden lautet [97].

Nach Eubel ist Steingaden in Wangen geboren. Welche der zahllosen Ortschaften dieses Namens damit gemeint ist, sagt Eubel leider nicht; es ist aber sehr wahrscheinlich, daß er an Wangen im Allgäu gedacht hat, da dieses das größte der in Bayern gelegenen Wangen ist und es daher dem ebenfalls in Bayern schreibenden Eubel [98] wohl überflüssig erschien, den Namen näher zu präzisieren [99]. Auch der Name «Steingaden» selbst läßt uns am ehesten an bayrische Herkunft denken.

Das Geburtsjahr Steingadens kennen wir nicht, und auch über seine Jugendzeit ist uns nichts bekannt. Eitner erwähnt, daß er 1644 als Orgelsachverständiger und Franziskaner in Luzern ge-

nannt werde. Trotz allen Nachforschungen im Staatsarchiv Luzern und in den Protokollbüchern der Luzerner Franziskaner war es aber nicht möglich, seinen Namen ausfindig zu machen. Es fragt sich daher, ob sich Steingaden tatsächlich in Luzern aufhielt, oder ob hier nicht eine Verwechslung mit der (oben anläßlich der Biographie Benns genannten) Orgelprüfung im Kloster Engelberg vorliegt, die auch im Jahre 1644 stattfand und bei der Steingaden tatsächlich — zusammen mit Benn — als Orgelexperte fungierte [100]. Wir haben auch keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß im Jahre 1644 in Luzern eine Orgelprüfung stattfand. Die große Orgel der Hofkirche war damals noch nicht erstellt [101], und die Orgel der Franziskanerkirche wurde erst 1652/53 erbaut.

Nun kommt in Luzern allerdings doch der Name Steingaden vor. Im Schülerverzeichnis des Jesuitenkollegiums [102] finden wir einen Schüler namens «Daniel Steingaden F(ilius). Georg(ii) ex Wangen», der am 28. März 1631 als 13jähriger ins Kollegium eintrat. Der Vorname stimmt mit dem unseres Steingadens nicht überein; es wäre aber immerhin möglich, daß ein Versehen vorliegt, oder daß Steingaden zwei Vornamen besaß. Auch an Vornamenstausch ließe sich denken. Aber ebenso gut kann es sich bei diesem Daniel natürlich um einen Bruder oder sonstigen Verwandten von Constantin handeln. Jedenfalls zeigt uns die Stelle, daß Vertreter des Namens Steingaden in Wangen beheimatet waren, und die Angabe Eubels, Constantin Steingaden stamme aus Wangen, gewinnt dadurch an Glaubwürdigkeit. Dem Alter nach könnte es sich sehr wohl um unsern Komponisten handeln; bei der Orgelexpertise vom 12. Juli 1644 in Engelberg wäre er dann 26 Jahre alt gewesen.

Im Gegensatz zu allen diesen Vermutungen steht eine Tatsache sicher fest: Steingaden wurde später Kapellmeister an der Kathedrale von Konstanz. Dies erfahren wir aus seinen 1666 erschienenen «Flores hyemnales», auf deren Titelblatt zu lesen ist: «Flores hyemnales ... R. P. Constantini Steingaden / Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci Illmi Rmi S. R. I. Principis / Francisci Joannis / Episcopi Constantiensis Domini Augiae Majoris / & Oeningae, &c. Magistri Capellae / ...». Steingaden war also in den 60er Jahren unter Bischof Franz Johann Kapellmeister an der Konstanzer Kathedrale; auch seine «Flores hyemnales» erschienen in Konstanz (bei Johannes Geng). Steingaden lebte im Franziskanerkloster, dem er affiliiert war und in welchem er am 6. März 1675 starb [103]. Ueber seine Tätigkeit als Kapellmeister an der Kathedrale fehlen bis jetzt jegliche Nachrichten [104].

Johann Melchior Glettle

Ueber Glettle ist bis jetzt nur bekannt, daß er aus Bremgarten im Aargau stammt und zwischen 1667 und 1677 Kapellmeister am Dom von Augsburg war. Diese Daten ergeben sich ausschließ-

lich aus den Titeln seiner Werke. Da im Jahre 1684 bereits sein zweites posthumes Werk erschien, muß er vor 1684 gestorben sein [105].

Valentin Molitor

Im «Profeßbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen» (Einsiedeln 1929) teilt P. Rudolf Henggeler folgendes über Molitor mit [106]:

P. Valentin (Franz) Müller [107] von Rapperswil. Geboren am 15. April 1637. Am 19. Februar 1652 kam er nach St. Gallen. Profeß wurde er am 11. Juni 1656; Subdiakon am 7. Juni 1659, Diakon am 22. Mai 1660, Priester am 8. April 1662. Seine Primiz fand statt am 23. April 1662, am 2. Sonntag nach Ostern.

Am 28. Mai 1665 kam er nach St. Johann [108]; von dort mußte er am 3. Juni 1666 als Organist nach Kempten. Den 27. November 1672 kam er wieder heim und lehrte daheim die Fratres das Orgelspiel. Anfang 1677 kam er wieder nach St. Johann, von wo er den 11. Oktober 1679 nach St. Gallen zurückkehrte. Hier wurde er 1683 erster Kantor. Am 18. Dezember 1683 wurde er als Musiklehrer und Organist nach Murbach geschickt, auf Betreiben des dortigen Dekans, P. Plazidus von Freiberg. Er erteilte auch in den Klöstern der Umgebung Unterricht im Orgelspiel. Den 15. Oktober 1684 nach St. Gallen zurückgekehrt, nahm er dort diese Tätigkeit wieder auf und wurde am 29. Dezember 1685 Kapellmeister. 1688 kam er wieder nach St. Johann, kehrte aber in der Folge neuerdings nach St. Gallen zurück, von wo er am 6. Februar 1696 wieder nach St. Johann geschickt wurde, «dorten etwelche Messen in cantu mixtos, hoc est Gregoriano figuratas zu componieren» [109]. Den 9. Oktober 1696 kam er wieder nach St. Johann «in recreationem propter missas choralo-figuratas mihi dicatas», wie Abt Leodegar in seinem Tagebuch bemerkt. Dort heißt es auch zum 30. September 1697: «Hat mir P. Valentinus pro Natali ein musicalisch composition verehrt. Schickt ihn dann nach St. Johann, wo die Orgel repariert wird».

P. Valentin Molitor starb den 4. Oktober 1713 im Kloster Weingarten (Wttbg.), als man wegen des Zwölferkrieges aus St. Gallen hatte fliehen müssen.

Joseph Benniger

Ueber Joseph Benniger wissen wir aus dem Titel seines Messenwerkes nur, daß er an der Luzerner Kollegiatkirche Priester und Scholasticus war. Im Jahre 1697 fungierte er als Experte bei einer an der Hoforgel durch David Jakob Weidner vorgenommenen Reparatur [110]. Ferner wird er in einem Ratsprotokoll vom 27. Januar 1701 erwähnt [111]. Etwas Weiteres ließ sich trotz allen Nachforschungen im Staats- und Stiftsarchiv Luzern nicht ermitteln.

Martin Martini

Martin Martini [112] entstammte, wie wir in einem Franziskanerprotokoll [113] lesen, einem einst sehr berühmten Geschlecht, dessen letzter Nachkomme er war. Vielleicht zählte der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Luzern lebende, aus Rätien stammende Goldschmied Martin Martini [114] zu seinen Vorfahren [115]. Ein direkter Nachkomme des Goldschmieds kann Martini allerdings nicht gewesen sein; aber vielleicht ein Enkel.

Martini kam im Jahre 1650 in Luzern zur Welt. Sein Geburtsdatum ergibt sich aus einem Franziskanerprotokoll, in welchem es heißt, daß er am 9. März 1717 als 67jähriger gestorben sei [116]. Er wurde Priester, trat aber, sobald er seine Primiz gehalten hatte, ins Luzerner Franziskanerkloster ein [117]. Hier wurde er am 11. November 1677 Profeß [118]. Im Kloster übte Martini das Orgelspiel aus. Er war in diesem Amte wohl der Nachfolger Berthold Hipps, der bis zu seiner Uebersiedlung nach Solothurn im Jahre 1681 ein trefflicher Organist des Klosters gewesen war [119]. Daß Martini Organist war, ist uns bezeugt aus einer Unterschrift vom 8. August 1696, die den Zusatz «organista» trägt [120]; ferner wird Martini im schon genannten Protokoll vom 9. März 1717 als «egregius organoedus» bezeichnet. Daß er sich auf Orgelspiel und Orgelbau wohl verstand, geht auch aus seiner Anwesenheit als Experte bei der Prüfung der Luzerner Hoforgel vom Jahre 1697 hervor [121]. Im übrigen verlief sein Leben — ganz im Gegensatz etwa zu Suevus — in aller Stille zwischen Andachtsübungen, Orgelspiel und Komponieren; das Protokoll verzeichnet über ihn, daß er ein ebenso unermüdlicher Büßer wie tüchtiger Orgelspieler gewesen sei [122]. Er starb als Siebenundsechzigjähriger am frühen Morgen des 9. März 1717. An diesem Tag lesen wir im Protokoll [123]:

«Post septimam Matutinam superata triseptimali ac longiori Infirmitate ex hac vita ad meliorem discessit ut sperare licet Reverendus Pr. Martinus Martini Poenitentiarius Indefessus ac egregius Organoedus, qui quoque diversa Musica typo publico concessit, aetatis suae annorum 67. Requiescat in sancta pace. Erat ultimus ex sua familia olim celeberrima ex Virili Stemate ut funeralia nostra exhibent.»

An einer andern Stelle [124] heißt es:

«P. Martinus Martini, Lucernae natus, professus et defunctus, Musicus valde bonus, sacerdos pius saecularis qui celebratis quamprimum suis primitiis ad novitiatum confugit Lucernae tandem laboribus exhaustis cessit e vita 1717.»

ANMERKUNGEN ZUM ANHANG

[1] Derselbe Irrtum findet sich dann auch an einigen der — im Gegensatz zu den Quellen ziemlich zahlreichen — Stellen in Büchern und älteren Lexiken, an denen Benn erwähnt wird: in Leu's Schweiz. Lexikon, Supplement, 1. Teil, S. 200; bei Estermann, Die Stiftsschule von Beromünster, S. 133/34, wo — unter Bezugnahme auf Th. v. L. (Theodor von Liebenau) — außerdem die nicht belegbare Angabe begegnet, Benn sei auch lateinischer Dichter gewesen (Th. v. Liebenau erwähnt nichts Derartiges); ferner in dem Aufsatz «Luzerner Walhalla» (1896).

[2] Der Vollständigkeit halber seien hier auch die übrigen Bücher und Lexiken genannt, in denen Benn angeführt wird:

Schubiger, Die Pflege des Kirchengesangs usw., 1872 bzw. 1873.
Schwytzer, Die Altäre und die große Orgel usw., 1862.
Becker, La musique en Suisse, 1874.
Göhler, Die Meßkataloge usw. 1901/02.
Beyerle, Geschichte des Chorstiftes St. Johann zu Konstanz, 1908.
Huber, Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg usw., 1914.
Breitenbach, Die große Orgel der Hofkirche in Luzern, 1920.
Weber, Die Organisten der Hofkirche zu Luzern, 1929.
Refardt, Das Musikleben der Schweiz im 17. Jahrhundert, 1930.
Cherbuliez, Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte, 1932.
Fétis, Biographie universelle ..., 1860—65.
Eitner, Quellenlexikon, 1899—1904.
Refardt, Schweizerisches Musikerlexikon, 1930.
Historisch-biogr. Lexikon der Schweiz (Artikel von P. X. Weber).

Außer von Fétis wird Benn von keinem der älteren Lexikographen angeführt. Gerber im Neuen Lexikon (1812/13) nennt (nach Schachts Bibliotheca musica von 1687) einen Bennius mit der Bemerkung: «scripsit Missas concordas in 4to». Vielleicht ist Bennius eine Latinisierung unseres Benns und das Wort «concordas» eine Verstümmelung von «concertatas» (?); jedenfalls wird sonst nirgends ein Komponist namens Bennius erwähnt.

[3] Freundliche Mitteilung des Bürgermeisteramtes Meßkirch i. Bd. — Schubiger nimmt wohl darum Meßkirch als Geburtsort an, weil hier Benn später in Diensten des Grafen Wratislaus von Fürstenberg stand.

[4] Laut freundlicher Mitteilung von Herrn Franz Krespach, Familienforscher, beginnen die Taufbücher der 1813 zur Pfarrei erhobenen Gemeinde Neufra erst 1601. Von Neufrach fehlen, laut freundlicher Mitteilung des Erzbischöflichen Pfarramtes Leutkirch, die Taufbücher zwischen 1593 und 1601, also gerade der für uns in Frage stehenden Zeit. — Die Art der Latinisierung «Neufratensis» spricht wohl eher für Neufra, da für Neufrach die Bildung «Neufrachensis» oder «Neufracensis» näher gelegen hätte.

[5] Das Geburtsjahr Benns ist also wohl v o r 1600 anzusetzen. Dafür spricht auch der Umstand, daß Benn in einem Luzerner Stiftsprotokoll von 1641 als «alter Mann» bezeichnet wird.

[6] Laut Taufbuch des Pfarramtes Meßkirch. Das Bürgermeisteramt von Meßkirch war auch so freundlich, mir die im Folgenden wiedergegebenen Namen von Benns Kindern und deren Taufpaten herauszuschreiben.

[7] Der Vorname des Vaters ist hier: Hans. (Freundliche Mitteilung des Bürgermeisteramtes Meßkirch.)

[8] Die Namen sind teilweise nicht entzifferbar. Gramath ... soll wohl Grammaticus bedeuten.

[9] Catalogus discipulorum qio Anno 1588 et sequentibus Soc. Jesu gymnasium Lucernae frequentarunt (im Folgenden stets zitiert als: Cat. disc. Luc.).

[10] Schubiger nennt (a. a. O., S. 60) als weiteren Sohn Benns Johann Ulrich, der 1651 an der Luzerner Kollegiatkirche Kaplan gewesen sei. Ein Sohn dieses Namens läßt sich aber nicht belegen; hier liegt wohl eine Verwechslung mit Johann Ulrich Geißler, dem Sohn des Orgelbauers Johann Geißler, vor. Johann Ulrich Geißler war tatsächlich 1651 als Stiftskaplan an der Kollegiatkirche bepfründet gewesen.

[11] Schubiger a. a. O. S. 60.

[12] In Anbetracht der Aehnlichkeit der Namen Benn und Bentz ließe sich die Verwechslung leicht erklären.

[13] Auf welchen Quellen seine Angaben beruhen, gibt Schubiger leider nicht an.

[14] Laut Taufbuch des Pfarramtes Meßkirch.

[15] Vgl. weiter unten.

[16] Vgl. Tumbült, Das Fürstentum Fürstenberg.

[17] Sämtliche Nachforschungen im Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv in Donaueschingen, das die Akten des Hauses Fürstenberg besitzt, sind laut freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Johne erfolglos geblieben. Auch meine Durchsicht des Fürstenbergischen Urkundenbuches, der «Mitteilungen aus dem Fürstenbergischen Archive», verschiedener Abhandlungen zur badischen Landesgeschichte, H. A. Köstlins «Musik und Musiker in Schwaben» (Münchner Allg. Zeitung, Beilage zu Nr. 72 und 73, 1885) blieben ohne Resultat.

[18] Dies erklärt vielleicht auch, wieso nicht alle seine Kinder im Taufbuch von Meßkirch eingetragen sind.

[19] Stiftsarchiv Einsiedeln, Dokument ABB 38. Freundliche Mitteilung von Herrn P. Rudolf Henggeler.

[20] «Hochwirdiger Fürst in gebir auch sonders lieber Herr und Freindt E. Hochwirden seyen unnserr ehren und gantz williger Dienst jeder Zeit ahnvohr.

Das in der Gottshaus, und unnser lieben Frouwen Capellen, hievohr versprochene Regal, haben wir nit underlassen wöllen, bey weysern diss, unserem Capellmeistern, Joann Bennen, welcher ohne das, ein Walfahrt naher Einsidlen verrichtet, zue übersenden, wann nuhr unsser intent, alleine dahin gehet, dadurch des Allerhöchsten und seiner werden Muotter, schuldige ehr, zue augieren. Als versehen wyr uns gäntzlich dahin, das E. Hochw. beriertes Regal, nit allein guotwillig acceptieren, zue begertem und applicieren, sondern auch unns unnd die unserigen, firohin wie bishero, im besten, zuegleich dero unnd selbiger Gotteshaus, eiferiger dvotion, werden lassen bevohlen sein.

Da hingegen E. Hochw. unnd mehrberiertem Gottshaus, wyr was ehren unnd angeneme dienst, werden wissen vorfällig zuerbringen, solle selbiges jderzeit ohnvergessen unnd guotmietig beschechen. Mößkierch, den 11. Novembries, Anno 1630. Ehren dienstwillige

Wratislaus v. Fürstenberg.»

Schubiger bezog seine Kenntnis der Tatsache, daß Benn im Dienste des Grafen Wratislaus stand, wohl aus diesem Brief, den auch P. Gall Morell in seinen Notizen zur Geschichte der Musik in Einsiedeln zitiert.

[21] Vgl. Beyerle, Geschichte des Chorstiftes St. Johann zu Konstanz.

[22] A. a. O. S. 88/89 und S. 162.

[23] Aus dem im Generallandesarchiv Karlsruhe befindlichen Aktenmaterial, das Beyerle für seine Geschichte des Chorstiftes ganz durchgearbeitet hat, ließ sich der Name Benn nicht ermitteln.

[24] Freundliche Mitteilung von Herrn P. Rudolf Henggeler, Einsiedeln.

[25] Der damalige Organist Johann Ulrich Reber, der über 30 Jahre die Organistenpfründe innegehabt hatte, konnte, wohl wegen Krankheit oder aus Altersschwäche, seinen Dienst nicht mehr versehen. Er verblieb aber weiter Ehrenkaplan bis zu seinem wahrscheinlich 1641 erfolgten Tode. (Ratsprotokoll Staatsarchiv Luzern, Bd. 65, fol 377 b.)

[26] Staatsarchiv Luzern.

[27] Staatsarchiv Luzern.

[28] Die Gründe, die Benn zur Aufgabe seiner Kapellmeisterstelle bewogen, kennen wir nicht. Vielleicht war die Kapelle während des Dreißigjährigen Krieges in Not geraten. Aus Freiburg i. Bg. ist uns die Flucht des Orgelbauers Muderer vor dem Dreißigjährigen Krieg in die Schweiz bezeugt. (Estermann, Die Stiftsschule von Beromünster.)

[29] «Denn Edlen Ersamen, Frommen unndt weisen, unsern besonders lieben freundt unndt Nachbaren N. N. Schulthaiß unndt Raht der Statt Lucernn.

Johann von Gottesgnaden Bischof zue Costanz Herr der Reichenau und Ohningen.

Unsern günstigen genad auch genaigten Nachbarlichen willen zuvor Edle, Ersame, fromme und weisse, sonders liebe Freundt und Nachbaren.

Uns hat Weiser diss Johann Benn, so hiebevor bei dem Grafen zue Fürstenberg für einen Organisten gedient, underthenig gebeten, wielen bei euch die Organistenstell erledigt sein solle, Ihne darzue zu recommendiren.

Wann er dann nit allein seiner Kunst so erfahren, sunder auch von Thun und Lassen allso bewannt daß er unser Recommendation wohl würdig, unnd ihr mit ihm hoffentlich zue ewern gueten begnüegen werden versehen sein.

Allso ersuechen wir euch hiemit ... (unleserlich) daß ihr ihne Johann Benn zue ermellten stell und würklichem Genuß unser Vorschrift wollen gelangen lassen. Es raicht uns zue ... (unleserlich) Gefallen, unnd verbleiben euch mit nachbarlichem Willen wol beigethan. Leben auf unserer Bischoffl. gefallen zue Costanz den 10. Septembris 1638.

Johann ...»

[30] Die Besetzung der Organistenstelle, als einer Laienpfründe, kam nicht dem Stift, sondern dem Rate zu. Vgl. Nüscheler im «Geschichtsfreund», Bd. 44, S. 13 ff.

[31] Ratsprotokoll Staatsarchiv Luzern (im Folgenden abgekürzt zitiert als R. P.) Bd. 65, fol 377 b.

[32] Ehrenkapläne waren während Benns Organistentätigkeit: Johann Ulrich Reber, der vorher auch Organist gewesen war (vgl. Anm. 25) bis 1641; ihm folgte am 13. April 1641 Ludwig Diringer (R. P. Bd. 66, fol 407 a).

[33] Zwei seiner Söhne, Hieronymus und Johann Martin, besuchten damals das Jesuitenkollegium; laut Cat. disc. Luc. trat Hieronymus am 1. Juni 1640, Johann Martin am 18. Oktober 1641 ein.

[34] Stiftsprotokoll Luzern I, pag. 429 (im Folgenden abgekürzt zitiert als St. P.).

[35] St. P. I, pag. 443.

[36] Benns Vespern sind uns nicht erhalten. Motetten sind in Sammelwerken insgesamt 5 überliefert. Unter ihnen war wahrscheinlich «Factum est silentium», die auf den Erzengel Michael Bezug nimmt, für Beromünster bestimmt. (Genaues Verzeichnis der Kompositionen bei Refardt, Lexikon.)

[37] Stiftsprotokoll Beromünster. Benn hatte sich am 29. Sept. 1641 mit seinem Sohn Johann Georg vorgestellt und diesen als Organisten empfohlen.

[38] R. P. Bd. 67, fol 27 b, 2. September 1641.

[39] St. P. I, pag. 644.

[40] Stiftsprotokoll Beromünster vom 11. Oktober 1641.

[41] St. P. I, pag. 644.

[42] Im selben Protokoll wird auch der Verkauf eines Gutes erwähnt, aus dessen Ertrag Benn sein Gehalt bekommen solle.

[43] St. P. I, pag. 721. Benn bezog Korn aus dem Hofspeicher, was aus St. P. I, pag. 468 vom 9. März 1642 hervorgeht.

[44] St. P. I, pag. 723.

[45] St. P. I, pag. 766.

[46] Seckelamts-Wochenrodelbuch Nr. 15, Staatsarchiv Luzern.

[47] Expertengutachten erhalten im Stiftsarchiv Engelberg. Bei Huber, Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg, heißt es irrtümlich «Brun» statt «Benn»; derselbe Fehler findet sich dann auch bei Breitenbach, Die große Orgel der Hofkirche in Luzern. Der in Refardts Lexikon als «Brun» aufgeführte Organist ist zu streichen und die auf ihn bezügliche Notiz bei Benn einzufügen.

[48] Genauen Titel s. im Hauptteil, Kap. III, S. 33.

[49] Die Widmung lautet:

«Illustrissimis, strenuissimis, prudentissimisque Dominis. Domino Henrico Henrico Fleckenstein et Domino Jodoco Bircher, praetoribus; Reliquisque inclytae rei publicae Lucernensis Senatoribus amplissimis.

Quid cum Notis hisce Musicalibus, quo fine, et cui Bono velim, facilis, et in promptu stat responsio. Coi (?) pictoris memorabile dictum fuit: «Nulla dies sine linea». Quid si Orpheus aliquis vel Arion pro labore et laude Musicorum dixisset: «Nulla dies sine nota». Is profecto, Illustrissimi Strenuissimique Viri ex decoro ac debito, et ad mentem adfectumque meum aptissime dixisset, scribendum aureis notis effatum: «Nulla dies sine nota». Praesertim si illa Nota Aeternitati Deo, Virtuti scribitur. Praesertim si illa Nota sit officiosi Amoris, grati affectus, obsequiosae mentis, propensae voluntatis. Praesertim si illa Nota in Vestris illustrissimis, Amplissimisque Animis imprimi, atque inibi relinquere quoddam, ac velut inscribere mei in vos obsequii testimonium debeat. Nam profecto, nisi hoc unum maxime spectassent labores mei, qua ratione Organaedus Vester, a Vobis benigne adlectus, Vestrae summae Aedi, Vestrae Pietati, atque auribus adeo Vestris devotus, sese gratum exhiberet, credo quod Missas meas fecissem missas. Nunc autem Vestro inscriptae Nomini, Honori, Amori id unum pro laboris pretio fructuque sperant, quamdiu Magnum Caeli Numen Vos Patriae Patres, Urbis Columnas unaque me et meos servat, fore me usque in gratiis et Animis Vestris, eo loco et valore, quo chari et grati Clientes solent. Lucernae VI Idus Augustis MDCXLIV.

Illustrissimis Strenuissimisque
Dominationibus Vestris
addictissimus semper Organaedus
Joannes Benn.»

[50] R. P. Bd. 68, fol 130 b.

[51] Stiftsprotokoll Beromünster fol 507 v, 26. August 1644: «Item hat Hr. Organist Johann Bänn uf den Chor etliche Messen verehret. Soll ime ein Dublen hiegegen verehrt werden.»

[52] R. P. Bd. 71, fol 400 a.

[53] Die Gründe, die Benn zu seinem Aufenthaltswechsel bewogen, kennen wir nicht. Oekonomische Erwägungen dürften wohl eine Rolle gespielt haben. Das Kloster Muri zeichnete sich durch eine hervorragende Musikpflege

aus. Unter den Klostermusikern des 17. Jahrhunderts werden vor allem tüchtige Organisten und Orgelbauer genannt. Vgl. Utto Kornmüller, Die Pflege der Musik im Benediktinerorden, und Martin Kiem, die Geschichte der Benediktinerabtei Muri-Gries, Bd. 2.

54 R. P. Bd. 70, fol 377 b, 9. März 1652.

55 R. P. Bd. 70, fol 401.

56 R. P. Bd. 72, fol 243 b.

57 Ueber Benns Tätigkeit im Kloster ist nichts überliefert. Bei Kiem a. a. O. wird Benn nicht erwähnt. Schubiger ist nur die Tatsache des zweijährigen Aufenthaltes bekannt. Im Staatsarchiv Aarau, das die Akten des Klosters bewahrt, lassen sich, laut freundlicher Mitteilung von Herrn Staatsarchivar Dr. H. Ammann, keine Personalakten über Benn feststellen. Auch im noch heute bestehenden Kloster Muri-Gries im Tirol konnte, wie mir Herr P. Dominik Bucher freundlich mitteilte, nichts ermittelt werden.

58 Die Luzerner Sterbebücher beginnen erst mit dem Jahre 1676, also zu spät, um einen eventuell in Luzern erfolgten Tod Benns feststellen zu können.

59 R. P. Bd. 73, fol 418.

60 Es sind dies vor allem: Eubel, Geschichte der Straßburger Minoritenprovinz (1886) und Geschichte des Franziskaner-Minoritenklosters Schwäbisch-Gmünd (1890); Fiala, Das Franciscanerkloster und der letzte Franciscaner in Solothurn (1873). Ferner wird Suevus genannt von Haffner, Der klein Solothurner Allgemeine Schawplatz (1666), S. 330, Sp. 2; Fiala, Geschichtliches über die Schule von Solothurn (1875 ff.); Schubiger, Die Pflege des Kirchengesangs (1872/73). In Lexiken: Walther, Music. Lexikon (1732); Gerber, im alten und im neuen Lexikon; Fétis, Biographie universelle; Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; Eitner, Quellenlexikon; Refardt, Schweiz. Musiklexikon. — Zu Dank bin ich Herrn P. Valentin M. aus Fribourg für seine Nachforschungen in der Klosterbibliothek Würzburg verpflichtet.

61 Eitners Angabe beruht wohl auf der irrigen Auffassung einer Stelle bei Schubiger, wo es heißt: «P. F. Suevi, Franziskaner in Luzern und Organist seines Klosters. Er war gebürtig von Altdorf-Weingarten bei Ravensburg und lebte 1639 im ebenerwähnten Konvente.» Mit diesem Konvent ist natürlich das Franziskanerkloster in L u z e r n gemeint.

62 Im Taufbuch von Altdorf-Weingarten läßt sich Suevus, wie mir das Kath. Klosterpfarramt freundlich mitteilt, nicht nachweisen.

63 Protocollum sive Designatio Fratrum Novitiorum ... 1629—64, fol 8 v.

64 Bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts war jeder Profeß einem bestimmten Kloster affiliiert, er war «filius» dieses Klosters und hatte das Recht, dort seinen Lebensabend zu verbringen. (Persönliche Mitteilung von Herrn P. Valentin M.) «De Constantia» auf den Titeln Suevus'scher Werke besagt also nicht, wie Fiala annimmt, daß Suevus in Konstanz seine Professio abgelegt hat.

65 Schubiger a. a. O. S. 60. In den Protokollen nennt er sich nicht Organist. Ebensowenig finden sich Belege für Refardts Angabe im Schweiz. Musiklexikon, daß Suevus in Luzern Musikdirektor seines Klosters gewesen sei.

66 Protocollum sive Designatio ... 1629—64, an folgenden Tagen: 13. Dezember 1638 (fol 25 v); ? Dezember 1638 (fol 26); 25. März 1639 (fol 26 v); ? ? 1639 (fol 27); 18. Juli 1639 fol 27 v).

67 Das Werk erschien in Innsbruck bei Joh. Gächius und ist den Schultheißen Jakob Bircher und Ludwig Schuemacher gewidmet. Der genaue Titel lautet nach Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts: «Sacra Parnassi musici ad majorem Dei Mariae Matris, coelitumque cultum a P. F. Feliciano, Suevi Alterfensi ad vineas Ord. Min. Conv. S. Francisci Sacerdote Professo, II, III, IV, V miscellaneis Vocum ac Instrument. modulis varie

attemperata. Liber primus. Oeniponti 1636.» Es scheint sich also bei dem 1639 erschienenen Werk mit dem gleichen Titel um das 2. Buch gehandelt zu haben.

[68] Prot. des St. Ursenstiftes Solothurn 1638—1647, fol 25.

[69] Prot. des St. Ursenstiftes Solothurn 1638—1647, fol 31. Die Stelle wird auch zitiert von Fiala in «das Franziskanerkloster».

[70] «Libri musicales oblati et soluti.»

[71] An der langen Verzögerung war nach Suevus' Vorwort die «Nachlässigkeit und Intrigue eines gewissen, in der Schweiz bestbekannten Druckers» schuld. Vielleicht ist damit David Hautt aus Luzern gemeint, bei dem im selben Jahre ein anderes Werk von Suevus erschien.

[72] Erhalten in München, Staatsbibl. Mus. pr. 588. Continuo fehlt.

[73] Fiala in «Geschichtliches über die Schule von Solothurn» meint, der Druck des dem Stift gewidmeten Werkes sei nicht bekannt, da er vom Vorhandensein der «Tuba sacra» nichts wußte.

[74] Prot. des St. Ursenstiftes Solothurn vom 16. September 1639: «P. Felicianus organista Conventualis Franciskanus».

[75] Ein quellenmäßiger Beleg hiefür läßt sich nicht erbringen, da die Protokolle der Solothurner Franziskaner verschollen sind. (Freundliche Mitteilungen aus dem Staatsarchiv und der Zentralbibliothek Solothurn sowie aus dem Franziskanerkloster Fribourg.)

[76] Stiftsprot. Beromünster vom 18. März 1640, fol 390: «Hat Hr. Secretari ein Schryben von P. Feliciano dem Barfueßer zur Fryburg verlesen, welcher begehrt etliche Muteten der Stift zue praesentieren, Soll höflich abgewyssen werden, diewylen ein Organist sölle kommen welcher selber ein Componist sige.» (Vgl. auch oben, S. 124.)

[77] Erhalten in München, Staatsbibl. Mus. pr. 582. Continuo fehlt.

[78] Titel s. Hauptteil, S. 33/34. Die Anrede an den Rat lautet: «Illustrissimis, praepotentibus, nobilissimis, strenuissimis, consultissimis, excellentissimis, magnificentissimis, Amplissimisque Dominis Catholicae Solodorensium reipublicae, Liberaeque Civitatis apud Helvetios, Lectoribus, Totique Senatorio Ordini videlicet.» (Es folgen sämtliche Namen der damaligen Ratsherren.) Wie man aus der Anrede ersieht, war Suevus im Gebrauche von Superlativen nicht sparsam, wie sich denn überhaupt seine sämtlichen Vorreden durch eine «Schwatzhaftigkeit» auszeichnen, die auf musikalischem Gebiet in Koloraturen und endlosen Sequenzketten ihre Parallele hat.

[79] «Die von R. P. Feliciano Franciscano musice componierten und der Obrigkeit dedicierten Messen zu trucken bezahlt 213 lb 6 ss 8 pf.» Zitiert von Haffner a. a. O. II, S. 300, Sp. 2, offenbar nach einem Ratsprotokoll. Abgedruckt auch bei Fiala, Das Franciskanerkloster, Anm. 19.

[80] Auf den früher erschienenen Werken stets nur «Ord. Min. Conv. S. Francisci Sacerdotem Professum».

[81] «Dieweil vernommen, daß P. Felicianus, Conventualis Organista et Componista Celeberrimus, verendert wird und unser Stift dienet hat mit Gsängen und noch thun will, also haben wir ihm 6 Kronen verordnet vor sinen Reisen gen schwäbisch Gmünd, da er Guardianus erwelt.» (Stiftsprot. vom 18. September 1645, zitiert von Fiala a. a. O., aber im betr. Band nicht auffindbar.)

[82] «Gesch. d. odt. Minoritenprovinz», und «Gesch. des Franz.-Minoritenklosters Schwäbisch-Gmünd».

[83] Eubels Angaben sind etwas unklar.

[84] In den einschlägigen Registern des Württ. Archivs in Stuttgart, wo die Akten des Klosters Schwäbisch-Gmünd aufbewahrt sind, läßt sich, laut freundlicher Mitteilung der Archivdirektion, Suevus nicht nachweisen.

[85] Nach Eubel a. a. O. schon 1650; dem widerspricht aber Suevus' Unterschrift in einem Werk von 1651 als «Guardianus».

[86] «Magnificat seu Vaticinium Dei Parentis» usw. 8 Magnificat, 1 Te Deum und 8 Falsobordoni für Solo- und Ripienochor mit 2 Violinen und B. c. Vorhanden komplett in Paris, Bibl. Nat.

[87] Eubel, Gesch. d. obdt. Min.pro., S. 125/26, Anm. 2.

[88] Eubel, Gesch. d. Franz.-Minoritenklosters Schwäbisch-Gmünd, S. 123 f.

[89] Eubel, Gesch. d. obdt. Min.prov., S. 125/26, Anm. 2.

[90] «Fasciculus musicus Sacrorum Concentuum Trium Vocum. Tam Instrumentorum, quam Vocalium Usui». Vorhanden in München, Staatsbibl. Mus. pr. 1272. Continuo fehlt.

[91] In der bereits genannten «Tuba sacra».

[92] Die Akten aus dem ehemaligen Konstanzer Franziskanerkloster, die nur sehr lückenhaft erhalten sind, befinden sich im General-Landes-Archiv in Kalrsruhe. Besondere Akten über Suevus ließen sich dort, wie mir freundlich mitgeteilt wurde, nicht feststellen. Die registerlosen Protokolle müssen einer persönlichen Durchsicht des Verfassers vorbehalten bleiben.

[93] «Lytaniae duodecim BMV Lauretanae.» Nach Eubel in der Min. bibl. Würzburg unvollständig erhalten.

[94] Laut freundlicher Mitteilung des Landesregierungsarchivs für Tirol in Innsbruck läßt sich Suevus in keinem der Tiroler Franziskanerklöster nachweisen.

[95] Kap. XII, § 83, S. 147.

[96] Außerdem wird Steingaden erwähnt von: Gerber, Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler; Mendel, Musik. Conversationslexikon; Fétis, Biographie universelle; Becker, Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; Huber, Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg im 17. und 18. Jahrhundert; Refardt, Schweiz. Musikerlexikon. Bei Schubiger fehlt Steingaden.

[97] Refardt führt nur das Werk «Flores hyemnales» unter der unrichtigen Schreibung «Staingaden» an. Bei Fétis ist der Name verdruckt zu «Steinguden».

[98] Seine «Gesch. d. obdt. Min.provinz» erschien in Würzburg.

[99] Daß Steingaden laut freundlicher Mitteilung des Bürgermeisteramtes Wangen i. Allg. im dortigen Taufbuch nicht vorkommt, spricht noch keineswegs gegen seine Herkunft aus diesem Ort.

[100] Vgl. Huber, Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg. Im erhaltenen Expertengutachten scheint die Schreibung «Staingaden» vorzukommen (oder hat Huber hier falsch gelesen?). Falls Eitner dieses Gutachten gekannt und mit der Orgelprüfung die von Engelberg gemeint hätte, würde sich auch erklären, wieso er zur Schreibung «Staingaden» gekommen ist.

[101] Sie war erst 1650 fertig; vgl. Breitenbach, Die große Orgel, und Schwytzer, Die Altäre und die große Orgel.

[102] Cat. disc. Luc.

[103] Eubel a. a. O., S. 125/26.

[104] Das Aktenmaterial aus dem ehemaligen Franziskanerkloster und aus der Kathedrale befindet sich im General-Landesarchiv in Karlsruhe. Eine persönliche Durchsicht dieses Materials wird vielleicht noch Neues über Steingaden zutage fördern.

[105] Auch Schubiger ist nichts Weiteres über Glettle bekannt. In älteren Lexiken wird er nicht erwähnt. Auch in zahlreichen Druckwerken der Bremgartner und Augsburger Literatur konnte, wie mir Herr Dr. Willy Schuh freundlich mitteilt, trotz eifrigen Suchens nichts gefunden werden. Es bleibt also nur von Archivstudien in Bremgarten und Augsburg etwas zu erhoffen.

[106] S. 323 (Professen unter Abt Gallus II. 1654—1687).

[107] latinisiert = Molitor.

[108] Benediktinerkloster im Kt. St. Gallen.

[109] Die Messen sind nicht erhalten. Vgl. oben, Hauptteil, S. 36.

[110] Vgl. Schwytzer, Die Altäre und die große Orgel, 1862. Bei Schubiger, S. 60 (und danach auch bei Refardt) unrichtige Datierung 1691 statt 1697.

[111] R. P. Bd. 85, fol 726/27.

[112] Ueber Martini vgl. Schubiger a. a. O., S. 47 und 60. In älteren Lexiken: Walther, Musical. Lexikon; Leu, Schweiz. Lexikon, 12. Teil, S. 527. Fétis, Biographie universelle (mit unrichtiger Angabe «Né en Bavière»).

[113] Protocollum Conventus ... 1269—1726, fol 408, 9. März 1717.

[114] Ueber den Goldschmied Martini vgl. Schweiz. Künstlerlexikon, Artikel von Rahn.

[115] Die Vermutung spricht auch der (anonyme) Herausgeber des Totenkataloges der Straßburger Franziskaner in: Kathol. Schweizerblätter, 12. Jahrgang, 1870, S. 504 aus.

[116] Vgl. weiter unten.

[117] Catalogus fratrum Ord. Min. Francisci ... defunctorum.

[118] Protocollum Conventus ... 1269—1726, fol 52. Schubigers Angabe, Martini habe schon 1691 dem Luzerner Franziskanerkonvent angehört, ist also in «1677» zu berichtigen.

[119] Protokolon ... 1664—1697, fol 67 v.

[120] Protokolon ... 1664—1697, fol 124 v.

[121] Bei dieser Prüfung war, wie oben, S. 131 erwähnt, auch Benniger Experte.

[122] Vgl. weiter unten.

[123] Protocollum Conventus ... 1269—1726, fol 408.

[124] Catalogus fratrum Ord. Min. Francisci ... defunctorum.

LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

I. Literatur

A. Allgemein-musikhistorisch

Adler, Guido. Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (in: Studien zur Musikw. 4).

Albert, Hans. Abraham Megerle (ungedruckte Dissertation, München 1927).

Bäumker, Wilhelm. Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Bd. 1, 1883.

Becker, Carl Ferdinand. Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (1855).

Daniel, Friedrich. Die konzertanten Messen Johann Stadlmayrs (ungedruckte Dissertation, Wien 1928).

Ecorcheville, Jules. Catalogue du fonds de Musique de la Bibilothèque Nationale (1914).

Eitner, Robert. Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jh. (1877).

Eitner, Robert. Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten (1899—1904).

Fétis, François Joseph. Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique (2. Aufl. 1860—65).

Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790/92).

Gerber, Ernst Ludwig. Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812/13).

Göhler, K. Albert. Die Meßkataloge im Dienste musikalischer Geschichtsforschung (Sbd. IMG III, 1901/02).

Haas, Robert. Die Musik des Barock (in: Bückens Handbuch, 1928).

Hinterleitner, Berta. Die Vokalmessen J. Stadlmayrs (ungedruckte Dissertation, Wien 1930).

Kellner, P. Altmann. P. Benedikt Lechler. Ein Meister der Musik aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges (1933).

Mendel, Hermann. Musikalisches Conversationslexikon (1870—79).

Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik (Bd. 2, 1922).

Orel, Alfred. Die katholische Kirchenmusik von 1600—1750 (in: Adlers Handbuch, 2. Aufl., 1930).

Printz, Wolfgang Kaspar. Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst (1690).

Rosenthal, Karl August. Zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600 bis 1730 (in: Studien zur Musikw. 17 und 19).

Sander, Hans Adolf. Beiträge zur Geschichte der Barockmesse (in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1933).

Ursprung, Otto. Die katholische Kirchenmusik (in: Bückens Handbuch).

Wagner, Peter. Geschichte der Messe. 1. Teil: bis 1600 (1914).

Walther, Johann Gottfried. Musicalisches Lexikon (1732).

B. Lokalhistorisch

Balthasar. Materialien zur Lebensgeschichte berühmter Luzerner (Bürgerbibl. Luzern Ms. 94).

Balthasar. Museum virorum lucernatum, fama et meritis illustrium, quorum imagines ad vivum depictae visuntur (Luzern 1778).

Barock in der Schweiz. Hg. von Oskar Eberle (Einsiedeln 1930).

Becker, Georges. La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du 18 siècle (1874).

Beyerle, Konrad. Die Geschichte des Chorstiftes St. Johann zu Konstanz (Freiburger Diözesan-Archiv, Neue Folge Bd. IV und IX).

Brandstetter, Renward. Musik und Gesang bei den Luzerner Osterspielen (in: Geschichtsfreund, Bd. 40).

Breitenbach, Franz Joseph. Die große Orgel der Hofkirche in Luzern (Luzern 1920).

Cherbuliez, A. E. Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte (1932).

Eberle, Oskar. Theatergeschichte der inneren Schweiz (1929).

Estermann, M. Die Stiftskirche von Beromünster, ihre Umbauten, ihre Kult- und Kunstschätze einst und jetzt (in: Katholische Schweizerblätter, neue Folge, Jahrgang 14, 1898).

Estermann, M. Die Stiftsschule von Beromünster, ihr und der Stift Einfluß auf die geistige Bildung der Umgebung (Luzern 1876).

Eubel, P. Konrad. Geschichte des Franziskaner-Minoritenklosters Schwäbisch-Gmünd (in: Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde, Jahrgang 1890, 2. Hälfte, Heft 1 und 2).

Eubel, P. Konrad. Geschichte der oberdeutschen (Straßburger) Minoritenprovinz (Würzburg 1886).

Fiala, Friedrich. Das Franziskanerkloster und der letzte Franciscaner in Solothurn (Solothurn 1873).

Fiala, Friedrich. Geschichtliches über die Schule von Solothurn (Solothurn 1875 ff.).

Haas-Zumbühl, Franz. Geschichte der Gesellschaft zu Safran in Luzern bis 1850 (in: Geschichtsfreund, Bd. 64).

Haffner, H. Franciscus. Der klein Solothurner Allgemeine Schawplatz historischer Geist- auch Weltlicher vornembsten Geschichten und Händeln (Solothurn 1666).

Henggeler, P. Rudolf. Profeßbuch der fürstlichen Benediktinerabtei U. L. Frau zu Einsiedeln (1933).

Henggeler, P. Rudolf. Profeßbuch der fürstlichen Benediktinerabtei der heiligen Gallus und Otmar zu St. Gallen (1929).

Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz (Artikel: Beromünster, Luzern, Solothurn, Johann Benn).

Huber, P. Franz. Die Pflege der Kirchenmusik im Stifte Engelberg während des 17. und 18. Jahrhunderts (in: Angelomontana. Blätter aus der Geschichte von Engelberg. Jubiläumsausgabe für Abt Leodegar II. Gossau 1914).

Kiem, P. Martin. Die Geschichte der Benediktinerabtei Muri-Gries (Bd. II, 1891).

Koller, Eugen. F. J. L. Meyer von Schauensee (Dissertation, Zürich 1922).

Kornmüller, Utto. Die Pflege der Musik im Benediktinerorden (Wissenschaftl. Studien und Mitteilungen aus dem Benediktinerorden, Jahrgang 2, Heft II—IV, 1881).

Liebenau, Theodor. Das alte Luzern (Luzern 1881).

Liebenau, Theodor. Zur Geschichte des Orgelbaues in Luzern (in: Anzeiger für schweiz. Altertumskunde, neue Folge, Bd. IV, 1902/03).

Luzerner Walhalla (Separat-Abdruck aus dem Luzerner Tagblatt, 1896).

Morel, P. Gall. Notizen zur Geschichte der Musik in Einsiedeln (Stiftsbibliothek Einsiedeln Mskr. ML 523).

Morel, P. Gall. Aufzeichnungen über Musiker der Schweiz (Stiftsbibliothek Einsiedeln Mskr. GM 47 und 106 a).

Nüscheler, Arnold. Die Gotteshäuser der Schweiz. Historisch-antiquarische Forschungen (in: Geschichtsfreund, Bd. 44).

Refardt, Edgar. Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz (1928).

Refardt, Edgar. Das Musikleben der Schweiz im 17. Jahrhundert (Separat-Abdruck aus «Der kleine Bund», 1930).

Riedweg, Mathias. Geschichte des Kollegiatstiftes Beromünster (1881).

Schubiger, P. Anselm. Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz (1873).

Schweizerisches Künstlerlexikon (Artikel über Orgelbauer).

Schwytzer, Franz Xaver. Die Altäre und die große Orgel in der Stifts- und Pfarrkirche zu St. Leodegar in Luzern und ihre Renovation (Luzern 1862).

Tumbült, G. Das Fürstentum Fürstenberg von seinen Anfängen bis zur Mediatisierung im Jahre 1806 (1908).

Vanotti, Joh. Nepomuk. Beiträge zur Geschichte der Orden in der Diözese Rottenburg (Freiburger Diözesan-Archiv, Bd. 18).

Weber, P. X. Die Organisten der Hofkirche zu Luzern (in: Vaterland, 7. September 1929).

II. Quellen

Luzern

Catalogus discipulorum, qui Anno 1588 et sequentibus Soc. Jesu gymnasium Lucernae frequentarunt (Staatsarchiv).

Luzerner Ratsprotokoll (Staatsarchiv).

Luzerner Stiftsprotokoll (Stiftsarchiv).

Collectanea, die P. Franziskaner, Collegium Societatis Jesu, die Capuciner betreffend (Bürgerbibliothek Ms 89 fol).

Liber Novitiorum qui Lucernae Investiti sunt ab anno 1686 usq. 1726 (Bürgerbibliothek Hs. M. 386, 40).

Protocollum Conventus a multis Guardianis 1269 usque ad Annum 1726 (Kantonsbibliothek Pp. Msc. 15 fol).

Prothocollum sive Designatio Fratrum Novitiorum, qui elapso anno Novitiatus ad professionem Ordinis sunt admissi. Anno 1629 die 15. Juni usq. ad 1664 (Kantonsbibliothek Pp. Msc. 8).

Protokolon, id est brevis et succincta Designatio Fratrum Novitiorum elapso probationis anni curriculo ... 29. April 1664—1697 (Kantonsbibliothek Pp. Msc. 9).

Catalogus fratrum Ordinis Min. Francisci conventualium ... defunctorum inceptus ab anno 1400 et 1758 ultimo renovatus (veröffentlicht in: Kathol. Schweizer Blätter, 12. Jahrgang, neue Folge Bd. II, 1870).

Beromünster

Stiftsprotokolle (Stiftsbibliothek).

Solothurn

Protokoll des St. Ursenstiftes 1638—1647 (Staatsarchiv).

Lebenslauf

Vogt, Walter, aus Basel, wurde als Sohn von Emil Vogt, Primarlehrer, und seiner Frau Lydia, geb. Menzi, am 12. Juni 1911 in Basel geboren. Besuch der Primarschule und des Humanistischen Gymnasiums in Basel. Nach bestandener Reifeprüfung 1930 Studium der Naturwissenschaft (Chemie, Physik, Botanik) an der Universität Basel. Nach drei Semestern Uebertritt zur Philosophischen Fakultät I. Studien bei Prof. Karl Nef, Jacques Handschin, Wilhelm Merian (Musikwissenschaft), Franz Zinkernagel, Eduard Hoffmann-Krayer, Andreas Heusler, Wilhelm Altwegg (Germanistik), Hermann Schmalenbach und Paul Häberlin (Philosophie und Psychologie). Dazwischen ein Semester Studien bei Prof. André Pirro (Musikwissenschaft) an der Universität Paris. Nebenher Unterricht in Musiktheorie bei Fritz Gersbach (1933) und Rudolf Moser (1934—36) in Basel. Vorliegende Arbeit wurde auf Anregung Prof. Karl Nefs begonnen und unter Leitung von Prof. Jacques Handschin beendigt.